FURIO JESI

LITERATURA Y MITO

BARRAL







La unidad y la coherencia de los escritos que componen *Literatura y mito* residen en la apreciación fenomenológica de una constante de la experiencia humana —la epifanía espontánea del mito— y de sus relaciones con la palabra hablada y escrita. Una constante que constituye uno de los ejes por definición secreto, aun para el propio autor, de la creación literaria y que, en muchos casos particulares, resulta de consideración inexcusable en una lectura interpretativa. El presente libro se propone ante todo poner de relieve los problemas morales que se desprenden de la relación dialéctica entre mito y hombre, entre artista y precedentes míticos. El hecho de haber escogido algunos escritores concretos (Hoffmann, Rilke, Pavese, Pound, Apuleyo) se justifica precisamente por el carácter ejemplar de crisis moral que en su obra cobran las formas de aceptación de las epifanías y de las supervivencias míticas.

Cubierta de
Joaquín Monclús

BREVE BIBLIOTECA DE RESPUESTA
BARRAL EDITORES

Nacido en Turín en 1941, FURIO JESI comenzó dedicándose a la egiptología; trabajó en el Pelizaeus Museum de Hildesheim y en la fundación egiptológica Reine Elizabeth, de Bruselas, interesado sobre todo por temas de arqueología y de religión (*Les décrets dyonisiaques de Ptolémée IV, La ceramica preistorica egizia, Bès initiateur*). Más tarde realizó trabajos en Grecia (Dodona, Samotracia, Tasos y Micenas) con particular interés por el campo de la historia de las religiones egipcia, griega y tracia (*Iside in figura di Kore? The Thracian Herakles, Su Macrobio: uno schizzo della religione tracia antica*) y a las implicaciones antropológicas de la psicología profunda (*Le connessione archetipiche, Sul fatto miracoloso*). Más recientemente se ha venido ocupando de los problemas de sobrevivencia de los mitos en la cultura moderna (*Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del'900,* Milán 1967) y del análisis de algunas figuras de poetas y pensadores con particular significación en el ámbito estético e histórico-religioso (*Rilke,* Florencia 1971; *Kierkegaard,* Fossano 1971).

FURIO JESI

LITERATURA Y MITO



BREVE
BIBLIOTECA DE RESPUESTA

BARRAL EDITORES
1972

Título de la edición original:
Letteratura e mito

Traducción de
Antonio Pigrau Rodríguez

Primera edición, 1972

Depósito Legal: B. 14625 - 1972 Printed in Spain

PREFACIO DEL AUTOR A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Sólo cuatro años han transcurrido desde la primera edición italiana de este libro; el autor cree sin embargo que, aun en una perspectiva temporal tan exigua, puede aparecer el texto ya netamente «fechado», es decir, que puede revelar algunos de los vínculos objetivos que lo unen a un preciso momento histórico. Esto no puede sino complacerle, puesto que le permite precisar en términos no solamente subjetivos algunos aspectos históricos contingentes de su trabajo, y apartar, por lo tanto, generalizaciones y equívocos capaces de cubrir o embotar puntas y filos del mismo: capaces, en suma, de reducir su eficacia instrumental. A este fin, el autor se considera en el deber de aprovechar hoy la ocasión para una premisa, cuando el libro se publica (con algunos retoques e integraciones) en lengua española.

El elemento que mayormente parece «fechar» casi todos los ensayos recogidos en el volumen, es la dominante y declarada finalidad moral que caracteriza el estilo y el método de la indagación, que se precisaba ya en la «noticia» inserta en las últimas páginas del libro en su edición italiana: «El discurso se propone, ante todo, poner en evidencia los problemas morales surgidos de la dialéctica entre mito y hombre, entre artista y "precedentes" míticos. La elección de determinados escritores (Hoffmann, Rilke, Pavese, Pound, Apuleyo) está pues justificada por el carácter ejemplar de crisis moral presentado, en sus actividades, por las formas de aceptación de las epifanías y de las supervivencias míticas». Esta dominante finalidad moral o, más exactamente, de clarificación moral, se pre-

senta con suficiente evidencia para situar el texto al margen o al exterior de las pruebas de la llamada «crítica simbólica» ejercida por los profesionales académicos de la crítica literaria. Puede que el lenguaje usado coincida a veces con alguno de los lenguajes técnicos peculiares de tales críticos; con mucha más frecuencia se aleja de ellos, constituyendo él mismo un instrumento de fenomenología religiosa, de fenomenología ética, de fenomenología poética, pero también de clarificación ética.

Todo lo que contribuye a aislar este libro de las conclusiones de la crítica profesional académica, contribuye también a «fecharlo». El texto, compuesto de ensayos que fueron escritos entre 1964 y 1967 con una precisa intención de continuidad, fue por primera vez dado a la prensa en el invierno 1967-68. Su génesis y su organización definitiva se sitúan, pues, en un período durante el cual (en Italia, y no sólo en Italia) comenzó a aparecer necesaria y urgente, mucho más que en los años precedentes, una clarificación radical de la posición de cada cual en el ámbito de la política y de la cultura en relación con la lucha de clases. El autor es consciente de cuánto tal necesidad ha contribuido a inducirlo a enfrentarse por primera vez, en el presente libro y en el contemporáneo *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900,* con argumentos tales que le permiten declarar de modo explícito su postura ética y sus objetivos éticos: mucho más de lo que le hubiesen permitido sus anteriores investigaciones en el ámbito de la etnología y de la historia de las religiones antiguas. Aun así, en aquellas indagaciones, y no en los precedentes ilustres de la «crítica simbólica» académica (que él conocía de modo muy superficial y fragmentario), el autor puede indicar algunas matrices de su método y algunas fuentes de su archivo.

HUÉRFANOS Y NIÑOS DIVINOS

Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand,
For the world's more full of weeping
than you can understand.

Yeats

Recuerda Alfredo Panzini que, en una etapa de su *Viaggio di un povero letterato,* se detuvo en San Mauro di Romagna, donde quiso la casualidad que observara una fotografía de Ruggero Pascoli, el padre del poeta, imagen que se remontaba a pocos años antes de la muerte de aquél. Ante aquella fotografía, Panzini cayó en un equívoco: de buenas a primeras, creyó ver efigiado a Giovanni Pascoli en los años de su avanzada madurez, no a su padre. Más tarde, cuando le revelaron quién era en realidad la persona retratada, la semejanza no pareció trivial a Panzini, sino conmovedora y reveladora; se dio cuenta de que la repetición de los rasgos de padre e hijo escondía, en verdad, un transparente secreto de la vida de Giovanni Pascoli, «como si él mismo hubiese sido herido» en el momento de la muerte de su padre [1]. Pensó también Panzini que Giovanni Pascoli había muerto casi exactamente a la misma edad que su padre y, oscuramente, le pareció que quizás el poeta no había sido capaz de vivir más tiempo, porque una ley misteriosa no le permitió llevar su experiencia humana, más allá de los confines ya fijados por la existencia paterna.

La hora de la muerte de Ruggero Pascoli parece ciertamente señalar en la vida de su hijo el término del «gran año», la expiración del ciclo perennemente repetido, dentro del cual el tiempo del mito absorbe y consagra el tiempo de la historia.

1. Ruggero Pascoli, padre del poeta Giovanni Pascoli, siendo administrador de la hacienda Torlonia en San Mauro di Romagna, murió asesinado en una emboscada cuando regresaba de la feria de Cesena (1867). (N. del T.)

Algunos versos del *Ritratto* (en los *Canti di Castelvecchio*) confirman la transferencia de la experiencia personal al plano de los acontecimientos cósmicos, y denuncian al mismo tiempo una devoción a la oscuridad y a la muerte que suele coincidir con la percepción del fin de un ciclo, del «Mil y no más de mil»:

...Y después miramos en lo alto
caer las estrellas en la oscuridad.

«Nosotros somos tal vez los últimos que hemos conocido tales cosas»: la frase de Rilke, sacada de la conocida carta a Witold von Hulewicz sobre las *Duineser Elegien* [Elegías de Duino], parecería confirmar el carácter europeo del milenarismo que aflora en la experiencia de Pascoli; así, por otra parte, la típica voluntad de Pascoli de nombrar cada cosa con su nombre preciso, al mismo tiempo que refleja la confianza en la potencia mágica y lírica del nombre, propia del simbolismo, podría relacionarse con la condición de los *últimos*: de aquellos que, por últimos, conocen y nombran con extrema voluntad de evocación y de posesión las realidades del universo o del ciclo cósmico próximo al fin. A la figura del padre y después, por extensión, de los muertos cuyo prototipo es el padre, se une, en el mundo de Pascoli, la de la Madre Naturaleza, de modo que las voces de los muertos coinciden a menudo con las de la naturaleza; pero la naturaleza, más allá de los sonidos y de las voces que parecen antropomorfizarla —sonidos deliberadamente onomatopéyicos; voces de muertos—, conserva en sus profundidades una perenne amenaza: es «naturaleza» la oscuridad que sigue al extinguirse de las estrellas y al fin del ciclo, naturaleza tenebrosa y amenazadora de cuyas apariencias amistosas pueden surgir a cada instante un rostro o una acción mortales.

El niño primordial, el divino niño de los mitos de los orígenes, el huérfano abandonado que vive la primera hora del mundo, afrenta precisamente estos peligros y escucha estas voces de la naturaleza. Ante él, privado de padre y madre, la naturaleza es simultáneamente maternal y peligrosa, auxiliadora

y mortal. Esta criatura goza de excepcionales poderes sobre las fuerzas naturales, pero está también expuesta a toda suerte de amenazas: es Dionisio niño, que manda a las fieras y a las potencias de la metamorfosis, pero que puede ser insidiado por los Titanes.

Cuando el pequeño Dionisio, en el mito órfico, es capturado y despedazado por los Titanes, su padre, Zeus, está ausente. El niño primordial *debe* ser un huérfano o un abandonado; Zeus intervendrá sólo más tarde, cuando saque del cuerpo fulgurado de los Titanes al niño regenerado, Νέος Διόνυσος. La figura del huérfano parece tener que ser así, por fundirse en ella la experiencia de los terrores del hombre solo en el mundo primordial y la confianza en una fatal repetición: confianza en la salvación garantizada por el hecho de ser el huérfano una repetición de su padre, y por el perenne retornar del tiempo. Referida a la cosmogonía, esta situación debe necesariamente hacer coincidir la imagen del padre ausente, y más tarde socorredor, con la de un dios. Pero cada cual, volviéndose hacia el propio nacimiento, contempla y experimenta una cosmogonía; y si, como en el caso de Pascoli, no hay religión que garantice la presencia del «padre en los cielos», el huérfano fijará sus ojos en el fin del ciclo iniciado con su nacimiento y se sentirá, como Rilke, «el último de su estirpe», el predestinado a nombrar y a evocar por última vez los paramentos del propio universo.

Tal vez no por casualidad, el nombre de batalla escogido por los artistas del Kabarett Voltaire, de Zurich, «Dadá», pertenece a los balbuceos infantiles. Si se piensa asimismo en los vínculos que unieron el Dadá al surrealismo, y en la influencia que debieron de ejercer sobre el surrealismo las doctrinas psicoanalíticas, se llega casi a excluir la casualidad. La renovación deseada por los dadaístas fue, ante todo, renovada pureza de experiencias, nueva primordialidad, elección de símbolos que destruyeran el pasado gracias a su cualidad de símbolos conclusos en sí mismos: sortilegio dirigido hacia el futuro y concretado en los frutos de una potencia que aquellos artistas reconocieron en sí, en el instante en que percibieron el

ansia del tiempo. El tiempo, siempre amenazador, lleno de formas mortíferas, formas llenas de pasado aun en los días futuros, fue, con todo, el más serio estímulo del dadaísmo, y de aquella angustia nació la rebelión contra la razón confinada en las estructuras del tiempo. La relación entre dadaísmo y surrealismo puede ser justamente configurada en esta necesidad de rehuir las amenazas y los dolores del tiempo. Mientras que el dadaísmo se defendió del tiempo, o «curó» al tiempo, profundizando la experiencia artística en la primordialidad de las condiciones infantiles —del niño original, del huérfano, capaz de sortilegios, pero amenazado por la naturaleza hostil—, el surrealismo identificó tal condición con el abismo del inconsciente, el perenne refugio del tiempo, y, por esta vía, acogió la enseñanza del psicoanálisis.

Pero, volvemos a repetir, «tal vez no por casualidad», la doctrina de Freud fue, en muchos aspectos esenciales, doctrina del niño: no por casualidad uno de los giros más serios de la cultura moderna —determinado, justamente, por el psicoanálisis— fue un volverse hacia el niño, una toma de conciencia del niño que sobrevive en el hombre.

El hombre moderno, al que se dirige —podríase también decir: del cual ha nacido— la enseñanza del psicoanálisis, reconociendo en el propio rostro, por impenetrable que éste sea, los rasgos del niño, denuncia una íntima percepción del fin de un ciclo, y vuelve a encontrarse en la condición del huérfano primordial, abandonado ante el alba del mundo. Su religión es la del huérfano, del huérfano que no puede contar con un «padre en los cielos». Está dispuesto, eso sí, cuando todavía le llega algún resplandor de las religiones pasadas, a entender la invocación de Cristo agonizante, *«Eli, Eli, lama sabactaní?»*, como testimonio de la suerte de un huérfano divino, al cual llegará el socorro paterno sólo después de su muerte. Se ha perdido la experiencia cotidiana de la religión como luz dirigida hacia la vida, además de hacia la muerte, y también aquella fe de los que, en los primeros siglos, vieron en Cristo resucitado al Νέος Διόνυσος, al niño ya no huérfano, iniciador del nuevo ciclo.

El final de la X Elegía de Duino es, en este sentido, profético allí donde anuncia que el adolescente, acompañado por la más vieja Lamentación hasta las pendientes de los montes del primer dolor, deberá separarse de su guía y proseguir solo. Pero la elegía contiene también otra revelación: a los pies de los últimos montes —más allá de los cuales se abre la nueva aventura del adolescente que en él está, así como él está en el mundo—, en el lugar de la despedida, «brilla la fuente de alegría». La fuerza misteriosa que socorre al huérfano primordial, la oscura benevolencia que la naturaleza le muestra en la hora misma en que le revela su rostro más amenazador, la potencia del niño como árbitro de metamorfosis, tienen, todas, una raíz de alegría. «Tal vez no por casualidad», el poeta a quien Eliot dedicó *The Waste Land* [La tierra desolada] (uno de los textos líricos más dolorosamente atestiguadores del fin del ciclo), Ezra Pound, evocó en el segundo de sus *Cantos* la terrorífica alegría del niño Dionisio en el momento de realizar la metamorfosis de la nave de los piratas en el mar. De aquella metamorfosis existen notorios paralelos en las vicisitudes de huérfanos primordiales extraños al mito griego. Brilla en todas ellas la alegría del niño, del huérfano: la misma alegría que hace conmover el semblante de Dionisio en las *Bacantes* de Eurípides y que permite comprender aquella tragedia como símbolo del fin de un ciclo y anuncio de una nueva hora.

En los grandes virajes de la historia de la cultura, y sobre todo en los instantes donde la crisis del sentimiento religioso se hace síntoma y anuncio del término de un ciclo, aflora de las profundidades de la psique la imagen del niño primordial, del huérfano. A ella parece confiar ciegamente el espíritu humano sus esperanzas, y ella resulta ser siempre árbitro de metamorfosis.

SÍMBOLO Y SILENCIO

...E poi guardammo in alto
cader le stelle nell'oscurità.

G. Pascoli, *Il ritratto*

Publicado por primera vez en *Arte oggi,* año VIII, núm. 28, octubre-diciembre 1966.

En su *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* [Ensayo sobre el simbolismo funerario de los antiguos], Johann Jakob Bachofen observa que los símbolos de los relieves funerarios romanos «descansan en sí mismos». Esta consideración es doblemente interesante: tanto porque aclara una componente fundamental de la cultura de la postrera antigüedad, cuanto porque revela —por el hecho mismo de ser tan aguda— cuán profunda fue la adhesión de Bachofen a aquella esfera simbólica.

Traduciendo en otras palabras la cita de Bachofen, podríamos decir que aquellos símbolos están cumplidos en sí mismos y que por ello no remiten a ninguna realidad que los trascienda. Poseen éstos la naturaleza de las genuinas epifanías del mito, a las cuales podríanse atribuir mil significados sin llegar nunca a la verdad, que consiste —precisamente— en su falta de significado que trascienda sus apariencias. Esto sentado, parecerían lícitas las dudas sobre la legitimidad de su calificación de *símbolos,* por tenerse la costumbre de llamar *símbolo* a una imagen o a una entidad que, por su misma naturaleza y estructura, evoque a otra. Sin embargo, Bachofen no se equivocaba: aquellos símbolos eran verdaderamente tales, pues, aun no remitiendo a ninguna entidad que los trascendiera, remitían a la muerte. No a la muerte «en sí», a la muerte perteneciente a las ciencias naturales, sino a la muerte mítica: al mito de la muerte. Justamente ha escrito Károly Kerényi que «la muerte llega a ser mítica sólo a través del comportamiento que con ella se tiene»; y, en tal relación con el comportamiento hu-

mano, ésta puede convertirse en una «verdad superior... algo y nada a la vez». Los símbolos observados por Bachofen remitían precisamente a «algo y nada a la vez»: a sí mismos y a una oscuridad de la cual no debe decirse nada, porque no *es* nada. Si el discurso no se refiriera a los símbolos funerarios, sino a las epifanías míticas genuinas, la nada se encontraría de nuevo en la perspectiva de la risa anonadante de los dioses helénicos, risa que abre el abismo más profundo entre hombres y dioses en el mismo instante en que los rostros de los dioses se aparecen a los hombres.

El problema del símbolo en las artes figurativas de nuestro siglo, no puede siquiera ser propuesto si no se atiende a estas consideraciones preliminares y se limita la definición de *símbolo* a una entidad que remite a otra entidad inteligible, o por lo menos hecha inteligible gracias a la entidad simbólica misma. De hecho, el problema consiste en la experiencia espiritual de artistas que advierten la necesidad de evocar entidades «que descansan en sí mismas», desprovistas de significado que trascienda su apariencia, y simbólicas en cuanto implican un reenvío a sí mismas y a la nada a la vez.

Este discurso podría parecer un vano juego de palabras si no se recordase en él que la remisión a la nada es una experiencia eminentemente religiosa, de la que se poseen documentos históricos asaz antiguos, y capaz de constituir indudablemente una de las constantes de la fenoménica religiosa.

Pero también es harto fácil, en esta perspectiva, incurrir en el equívoco. La remisión a la nada implícita en numerosas evocaciones simbólicas del arte contemporáneo, no es en verdad idéntica a la experiencia de la oscuridad propia de los místicos cristianos, musulmanes y hebreos, ni a la percepción del abismo entre hombres y dioses o del poder anonanador de la risa de Zeus propia de los antiguos griegos. El conocimiento de estas diversas experiencias de la nada puede empero permitir la caracterización, por comparación, de la situación de nuestros días, cuando el interés de la cultura moderna por las investiga-

ciones de la ciencia de las religiones y de la etnología muestra cuán vivo es hoy el deseo de conocer a fondo la morfología del símbolo y del mito, para hacer más consciente (o para justificar) la supervivencia de elementos arcaicos (alterados o genuinos).

En los siglos XVII y XVIII, las relaciones comerciales con el Oriente, los relatos de los viajeros y los primeros ensayos de la etnografía, facilitaron a las artes figurativas europeas un repertorio de imágenes que pueden llamarse símbolos, si se reconoce en la naturaleza del símbolo también una remisión a algo distinto de la entidad simbolizada, es decir, una remisión a la realidad misma del simbolizar, abstraída de sus acepciones particulares. El hecho de que una cosa pueda simbolizar a otra es así considerado como realidad, independientemente de su historicidad: como pura potencialidad, pues, y como resplandor que aflora en el rostro de lo inconocible. No es determinante saber si aquel resplandor se volverá fulgor y caerá sobre la tierra. Y no es necesario que un símbolo, para ser tal, muestre manifiestamente su relación con la entidad simbolizada; como tampoco es necesario que un símbolo sea evocado y usado por el artista con el fin de simbolizar una entidad conocida al menos por el propio artista. El artista puede ser, como decía Gustav Mahler, un cazador que dispara en la oscuridad y que no sabe ni a dónde apuntaba ni qué ha alcanzado con su disparo. La participación de las aportaciones exóticas a la génesis del barroco y del rococó parece consistir en una serie de disparos en la oscuridad, es decir, en la evocación y en el uso de entidades que casi con seguridad son símbolos, pero que simbolizan algo desconocido. Nos parece asimismo significativo el hecho de que las influencias del Oriente introdujeran en el rococó europeo el uso de nuevos materiales (lacas, porcelanas) o configuraran en una nueva perspectiva el uso de piedras y de *rocailles* en el arte de los jardines. También el patrimonio de la realidad inorgánica volvíase repertorio de símbolos que no simbolizaban nada conocido, como si se cumplieran operaciones de una alquimia que pusiera una impenetrable oscuridad inmediatamente después del gesto y de la apariencia.

Fue protagonista de un fenómeno análogo la tradición mitológica clásica cuando —al acercarse el siglo XIX y el neoclasicismo— se reveló perdida la antigua facultad de representar a los dioses, y las imágenes míticas se convirtieron en puro receptáculo de oscuridad, símbolos —también éstas— de lo desconocido, y de la muerte que la oscuridad yacente en el hombre muestra cual rostro de lo desconocido («*...a spark/Of light inaccessible, and alone/Our darkness which can make us think it dark*», escribía en el siglo XVII Herbert of Cherbury). Una pintura como el *Nacimiento de Venus,* de Botticelli, realizaba todavía la antigua paradoja de la simultaneidad de luz y tinieblas en la figura del dios. No obstante la risa anonanadora de los dioses que Kerényi estudió con tanta sutilidad en su *Antike Religion* [La religión antigua], la facultad de representar a estos fue una constante de la religión griega; es decir que la característica esencial de aquella religión fue la experiencia de la paradójica simultaneidad del rostro y de la risa divinos, de la efigie y de la nada. Tal característica correspondió a la epifanía mítica de particulares *personas* divinas, distinguidas no por sus atributos específicos (puesto que los dioses son ante todo personas divinas, y los atributos son solamente el fruto del esfuerzo de hacer más pequeño el abismo entre dioses y hombres), sino por una misteriosa personalidad sólo definible por el rostro del dios: símbolo que «descansa en sí mismo». De hecho, los símbolos y las genuinas imágenes míticas poseen una singular individualidad existencial que se altera tan pronto como el mito sufre una tecnificación (es evocado deliberadamente para fines determinados) y la muerte —imagen de la nada— prevalece sobre la conciencia hasta el punto de impedirle el equilibrio áureo entre luz y oscuridad.

¿Puede la muerte prevalecer también sin que los hombres recurran voluntariamente a la tecnificación del mito? Tal vez sí. El gravar de la muerte sobre el hombre es un fenómeno de leyes misteriosas, que rechazan toda sistematización.

Ciertamente, en los siglos XVII y XVIII, ya el autónomo acrecentamiento del peso de la muerte, ya las deliberadas tecnificaciones de los mitos en el cuadro de la gran crisis de la re-

ligión cristiana y de la ciencia, destruyeron la facultad de acoger las genuinas epifanías divinas: los dioses ya no fueron personas divinas autónomas, sino sumas de imágenes y de atributos en que iba infiltrándose la oscuridad. El dios no era ya más que un horizonte de tinieblas, que parecía ligado —aunque de modo incomprensible— con los despojos vacíos de los mitos.

El mismo Vincenzo Monti, en el *Sermone sulla mitologia,* cantó más una elegía que un himno de esperanza y de incitación hacia el resurgimiento del mito clásico y renacentista. El *Sermone,* con sus tonalidades neoplatónicas, aparece ya dirigido hacia el sacrificio de los significados simbólicos particulares y de la autonomía de los rostros singulares del mito, hacia el puro reconocimiento en las imágenes míticas de una oscuridad o —lo que es lo mismo— de una «divina llama... que el alma era del mundo».

Ya al comienzo del siglo XIX, por otra parte, mientras la etnología ofrecía, junto con un inmenso material documental, ilusorios esclarecimientos sobre el significado de los símbolos exóticos, intentando reconducir las tinieblas a las cuales estos remitían a experiencias humanas desconocidas por el moderno Occidente, escribía Friedrich Creuzer que el símbolo es «un rayo que inmediatamente, desde el oscuro fondo del ser y del pensamiento, alcanza nuestros ojos y atraviesa todo nuestro ser» [1]. Y, en 1859, Bachofen observaba: «Las palabras convierten lo infinito en finito, los símbolos conducen el espíritu desde el mundo finito a la esfera del ser infinito» [2]. Monti, en el *Sermone,* había transferido a un análogo plano de experiencia mística la evocación del mito, diciendo a la «venerable Diosa mítica» que la Verdad:

1. F. Creuzer, *Symbolik und Mithologie der alten Völker, besonders der Griechen* (Berlín, 1816), p. 70.
2. J. J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (Basilea, 1954), p. 52.

tu enemiga a la vista,
pero en secreto a ti unida, a ella te invita:
que no osando tímida a los profanos
del todo desnuda mostrarse, el transparente
místico velo de tus figuras implora.

Sin embargo, la Verdad que se manifiesta a los profanos sólo bajo un velo místico es siempre las tinieblas. La supremacía de tales tinieblas ha hecho perder a la figura mítica el unilateral valor simbólico que le confería la tradición clásica (unilateral, por dirigirse hacia la epifanía de un dios, no de lo divino), y las imágenes del mito han venido a ser (como en el teatro de Garrick y de Thalma) soporte del *gesto,* mudable según las actitudes tomadas por el artista que apuntaba en la oscuridad, pero también por el artista que adoptaba los símbolos vacíos como instrumento político: como arma contra la cultura de la aristocracia o como prenda de interesada devoción por un soberano (piénsese en la cantata de Monti *Supplica di Melpomene e di Talia,* compuesta para la coronación de Napoleón rey de Italia).

Los grandes místicos cristianos y musulmanes, a menudo han desesperado por llegar a expresar con lenguaje apropiado los puntos culminantes de sus experiencias. Es constante en sus escritos el lamento sobre la inhabilidad de la palabra, insuficiente para recoger la realidad de la iluminación; sin embargo, han seguido escribiendo, abriendo vías desconocidas al lenguaje y enriqueciendo, paradójicamente, con formulaciones audaces y admirables, la esfera de la palabra en el mismo instante en que sufrían y declaraban los límites de ésta. Este uso de la palabra, retorcida y lanzada desesperadamente en las tinieblas, tiene un auténtico aspecto de sacrificio: una necesidad inderogable empuja a los místicos a destruir en el abismo de sus experiencias la realidad histórica de su relación con los otros hombres, verificando siempre su imperfección y escogiendo la vía de la soledad. El acceso a una realidad más genuinamente verdadera que la representada por el lenguaje, parece exigir el sacrificio de todas las realidades menos verdaderas; y ese sacri-

ficio es sacrificio de sí, puesto que implica el propio lenguaje personal, en los términos de la autobiografía mística.

A diferencia de los cristianos y de los musulmanes, los místicos hebreos —en el ámbito de la cultura rabínica— han reconocido siempre en la lengua hebraica el sagrado lenguaje de la verdad, perfectamente apropiado para recoger la más íntima esencia de sus experiencias; asimismo, han evitado siempre subrayar el aspecto personal de sus relaciones con lo divino, recurriendo muy raramente a la forma autobiográfica.

Estas dos diversas maneras de entender las relaciones de la palabra con las experiencias místicas, componen el esquema dialéctico según el cual se articula la presencia del símbolo en la cultura del siglo XIX. Por un lado, está vivo el impulso de sacrificar ante el acceso a la realidad el lenguaje entendido como realidad sólo parcialmente genuina; por otro lado, fes ya no organizadas en religiones colectivas (en las cuales sobreviven, empero, elementos de las grandes religiones) inducen a reconocer en el lenguaje un oscuro y sagrado núcleo de realidad capaz de permitir que la palabra recoja «lo que verdaderamente es».

Pero ya el hecho de seccionar esta realidad dialéctica con los instrumentos de la lógica y presentar su fenómeno desmembrado como si sus partes separadas fueran los elementos de un programa deliberado y racional, es un procedimiento inaceptable. Tanto el sacrificio del lenguaje, abandonado sin piedad a las tinieblas cual un compañero de viaje que —a diferencia del de las fábulas— es incapaz de conducir astutamente a la meta, como la devoción hacia un oscuro núcleo de la palabra que es sagrado y verdadero, y adecuado a la noche ya que la contiene, son actitudes de quien sabe reflejar la propia sombra sobre una sombra eterna. El querer y el hacer, el esperar y el crear, escapan así a un discurso racional y, por lo menos nominalmente, objetivo que se proponga adueñarse de los mismos con el fin de juzgarlos. Es la experiencia solitaria de quien supera la suerte de Peter Schlemihl y reconquista la propia sombra reconociendo en ella la gran oscuridad del ser. Y es también, para aquellos que confían en la sacralidad

del lenguaje, el espíritu con que los antiguos hebreos acogieron la realidad de la cosmogonía y sucesivamente advirtieron en sí la capacidad y el deber moral de evocarla. El capítulo II del *Génesis* dice explícitamente que Jehová Dios condujo los animales a Adán «para que viese cómo los había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes ese es su nombre». Así la realidad de la cosmogonía, en la que se realiza la misteriosa y paradójica relación entre un Dios que está «en las profundidades de su Nada» (según la expresión de los cabalistas del siglo XIII) y el acto de la creación, parece casi encontrar salida en el acto de Adán que confiere su verdadero nombre a los animales vivientes. La sombra de Adán se ha mezclado tanto con la divina (esto es, Adán ha llegado a poseer sombra), que la voz de éste puede hacerse matriz de símbolos. Pero la génesis del símbolo resulta ser así testimonio de la existencia y de la primordialidad de la oscuridad; detrás del símbolo, y después frente a él en su manifestarse en el cosmos, se levanta la realidad «generada por nada»: el silencio. Así las últimas palabras de Hamlet ponen al fin de la crisis de la enfermedad una curación paradójicamente coincidente con la muerte.

El símbolo y la imagen mítica, privados de toda referencia a entidades conocidas o aun sólo parcialmente conocidas (como los espíritus y los demonios de Milton, que fueron —según Macaulay— sólo lo suficientemente humanos como para ser reconocibles por los hombres), constituyen el material de que hicieron uso, durante los dos primeros decenios del siglo XX, los artistas y teóricos del Dadá. Mientras que el surrealismo se limitó siempre a sumergir sólo a medias los antiguos rostros de los dioses en la oscuridad —de modo que se ofuscaran, pero no se negaran, las antiguas relaciones simbólicas—, el Dadá excluyó *a priori* que un símbolo pudiera simbolizar algo conocido, y concentró su interés en los aspectos sensibles de los símbolos en el mismo instante en que negaba a aquéllos cualquier poder de revelación.

El carácter más provocativo del Dadá consistió, en el fondo, no en querer negar a los símbolos facultades de iluminación, sino en seguir considerando las imágenes y los materiales como símbolos, aun declarando que no simbolizaban nada conocido. Era una valerosa tentativa de eludir la antítesis del célebre diálogo entre la Esfinge y la Quimera en la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert: el diálogo que Des Esseintes en *A rebours,* de Huysmans, hacía evocar a una ventrílocua ante dos estatuillas de la Esfinge y de la Quimera, de otro modo mudas. Era, en efecto, el esfuerzo por rechazar tanto el esoterismo «pasivo» («dilato mi pupila en la contemplación del infinito») como el esoterismo «activo» («voy más allá de los mares, a las más extremas soledades, a desconocidas tierras»).

Los más recientes hechos artísticos que podrían tener conexión con la experiencia del Dadá carecen generalmente de aquella fuerza de provocación, pues los artistas se proponen llenar el vacío de lo desconocido simbolizado, y lo hacen con motivaciones de diverso tipo: de la búsqueda de un nuevo lenguaje a la experiencia de un nuevo espacio, de la valoración del objeto como producto casual (y revelador, por consiguiente, de una norma existencial) a la moral de la provocación por la provocación. Todo ello son exorcismos dirigidos contra la oscuridad que aflora indefectiblemente tras la esfera del símbolo, cuando desaparecen los rostros de los dioses y los grandes arquetipos míticos.

Encuéntrase asimismo actividad de exorcista en una de las últimas obras de Le Corbusier, y ello fuera de un aparente «Neodadá». Como monumento emblemático de Chandigarh, la nueva capital del Punjab oriental, Le Corbusier proyectó una gigantesca mano cubierta de lámina metálica, fijada en lo alto de un pilar, a cincuenta pies de altura, de manera que el viento pudiera hacerla girar como una inmensa veleta frente al Himalaya. Era, según palabras del artista, la *mano abierta*: «la mano abierta para dar, la mano abierta para recibir, debía ser escogida como manifestación simbólica» [3]. En aquella mano,

3. En S. Giedion, *L'eterno presente. Le origini dell'arte,* trad. italiana (Milán, 1965), p. 128.

reconoció Siegfried Giedion un símbolo aflorante de las profundidades de experiencias humanas primordiales (¡las manos pintadas en las paredes de las cavernas prehistóricas!), a través de las vicisitudes y metamorfosis de las civilizaciones, hasta encontrar un nivel de abstracción tal que permitiera al artista moderno «expresar símbolos sin nombre... a fin de representar ideas, más allá de los poderes del naturalismo» [4].

No queremos ahora discutir el resultado positivo o negativo de este renacimiento del símbolo. Lo que nos interesa es más bien mostrar cómo también Le Corbusier intentó exorcizar la oscuridad implícita en el símbolo que simboliza lo ignoto, recurriendo a un símbolo que le pareció capaz de «representar ideas».

Siegfried Giedion estudió la *mano abierta* de Le Corbusier en su último libro, y la emoción con que el ilustre historiador de la arquitectura constató la evocación de «un símbolo sin nombre» pareció echar un puente entre su obra más tardía y un breve artículo que publicara hace casi cincuenta años en una revista del expresionismo, y que tituló *Gegen das Ich* [Contra el yo] [5]. Escribía entonces el joven Giedion que su generación asistía al derrumbamiento del Yo metafísico y que los sufrimientos impuestos a los hombres por la historia inducían a invocar «el anegamiento del Yo y de lo múltiple en la gran ola unificadora», la armonía, la paz interior, como fundamentos de una realidad superior.

Casi en los mismos términos, Mircea Eliade ha examinado, en un ensayo de título complementario al del libro de Giedion: *L'éternel retour* [6], el deseo humano de restablecer el tiempo sagrado de los orígenes y de sumergirse de nuevo en el eterno presente para evitar las angustias impuestas por la historia. Muy claramente, a través del ensayo de Eliade, se puede entender cómo el pensamietno de Giedion —que también declaraba en su artículo juvenil el derrumbamiento del superhombre—

4. *Ibíd.*, p. 128.
5. *Id.* «Gegen das Ich», en *Das junge Deutschland,* I 8-9 (1918), pp. 242-243.
6. M. Eliade, *L'éternel retour* (París, 1949).

desarrollara en el fondo la gran intuición de Nietzsche (a quien se debe evidentemente el título del ensayo de Eliade). Pero mientras Giedion, en el libro de su vejez, exhorta a reconocer la vía de un renovado humanismo en una renovada relación genuina con el mito y con el símbolo, Eliade se muestra más pesimista: el hombre ha salido para siempre del «paraíso de los arquetipos»; sus repetidas fugas de la historia con el intento de volver a encontrar experiencias primordiales, unificadoras, verdaderas y sagradas, sólo han de estudiarse como fenómenos; fenómenos positivos, puesto que permitieron soportar mejor los sufrimientos implícitos en el tiempo histórico y tolerarlos sin caer en la esterilidad espiritual o en el suicidio.

Esta postura de Eliade implica una profesión de desconfianza en las posibilidades actuales del símbolo y del mito como *reveladores,* y propone de nuevo la oscuridad más allá del símbolo, el silencio más allá de la palabra. Es imposible no advertir en un pensamiento de esta índole el peso de la muerte que limita la vida a un espacio breve e ilusorio. Pero ya hemos citado las palabras de Bachofen sobre los símbolos de los relieves funerarios romanos que «descansan en sí mismos», y que, por lo tanto, excluyen la trascendencia. La relación entre símbolo y silencio no se podría describir mejor con otras palabras; proyectada sobre lo desconocido la acción de simbolizar, los símbolos descansan en sí mismos, cumplidos e inmanentes en su esencia. Decir que éstos son vasos vacíos equivale a decir que están llenos de lo inconocible o que están llenos de muerte.

Si confrontamos el pensamiento de Eliade con el de otro gran estudioso contemporáneo de la historia de las religiones, Károly Kerényi, podemos ante todo observar que, mientras para Eliade el elemento suscitador de la más fuerte conmoción es el dolor humano, para Kerényi aquel elemento es la libertad. Es así cómo, de modo diverso, viven ambos las experiencias más trágicas de sus respectivas patrias —Rumania y Hungría—, donde los hombres sufrieron con larga constancia y

conocieron durísimos obstáculos a la libertad. Pero, a diferencia de Eliade, Kerényi asocia constantemente al problema de la libertad, el de la virtud (él escribe más bien ἀρετή). También la virtud es ante todo tolerancia ante la muerte[7], y precisamente por la vía de esta tolerancia ha restituido Kerényi al mito su vitalidad genuina. Las epifanías míticas acogidas espontáneamente por el hombre en la propia conducta y en la parte más íntima de su ser son experiencia y conocimiento. Frente a la visión funeraria de los símbolos que sólo remiten a la oscuridad y al silencio, Kerényi no ha negado el mito de la muerte, sino que ha afirmado que en la tolerancia humana puede la muerte llegar a ser una «verdad superior... algo y nada a la vez»: *una* verdad, no la *única*. El discurso de Kerényi se dirige a los hombres de hoy con fe en la perenne posibilidad de las epifanías míticas curadoras; él no discute la perennidad del mito, como no discutiría la perennidad de la música (a la cual ha acercado con frecuencia la mitología). Y la clave de este «optimismo» suyo es la importancia que él atribuye a la tolerancia: a la libertad y a la virtud. Una y otra permiten al hombre ser tal, y afrontar, por consiguiente, sin esterilizarse ni sucumbir, las crisis de la historia.

Los símbolos que descansan en sí mismos son así acogidos entre las realidades de la esfera del mito; pero su inmanencia aparece sólo como garantía de su autenticidad, no como impulso a escoger la muerte como única verdad. Frente al *pathos* del dolor que domina al pensamiento de Eliade, Kerényi intenta disipar las tinieblas: aunque los rostros de los dioses afloran de la oscuridad, se da al hombre un espacio de luz —que debe obtenerse con el ejercicio de la virtud y la defensa de la libertad— donde gozar las epifanías de aquellos rostros.

La publicación italiana de la *Morfologia della fiaba*, de Vladimir Ja. Propp, ha suscitado una viva polémica entre el

7. K. Kerényi, «Il mito della ἀρετή», en *Archivio di filosofia* (1965), p. 26; F. Jesi, «La morale del sacrificio umano», en *Comunità*, núms. 161-62 (1970), pp. 117-123.

autor de la obra y Claude Lévi-Strauss, la cual aparece documentada en el prefacio y en los apéndices del volumen [8]. En el cuadro de nuestro discurso, es interesante considerar sobre todo un elemento del debate: precisamente el problema de las relaciones entre fábula y mito. Afirma Lévi-Strauss que «la fábula es una transposición atenuada de temas cuya realización amplificada es característica del mito; la primera está sometida menos estrechamente que el segundo al triple criterio de la coherencia lógica, de la ortodoxia religiosa y de la presión colectiva. La fábula ofrece mayores posibilidades de juego...» [9]. Fábula y mito serían, pues, contemporáneos, y distintos en particulares características de forma y de tono. Propp se defiende con argumentos históricos tendientes a mostrar la prioridad cronológica del mito respecto de la fábula, e insiste sobre todo en la sustancial antinomia entre mito-verdad y fábula-mentira.

Está fuera de nuestras actuales consideraciones una toma de posición a favor de cualquiera de las dos actitudes. Nos parece empero importante reexaminar nuestro problema, relativo a las relaciones entre símbolo y oscuridad, a partir de aquella polémica. Los símbolos del arte neoclásico que han perdido la facultad de evocar las singulares epifanías de los dioses para convertirse en receptáculos de la muerte, ¿son quizás elementos fabulosos traspuestos del plano de la fábula —de la «mentira», pues— al de lo sagrado? ¿Deberíamos considerar más profunda de lo que suele aparecer la relación entre Andersen y Thorvaldsen? Ciertamente, en este caso específico, lo que une al fabulista y al escultor danés es el *pathos* de la muerte y la sombra capaz de penetrar también en los «interiores» burgueses bajo la forma de un relieve de tonalidad funeraria o de una destrucción, de una «ruptura», de una consunción (del pico de una tetera al soldadito de estaño). El símbolo de la mariposa nocturna y de la llama que Thomas Mann puso en las palabras de Goethe al término de *Lotte in Weimar* [Carlota en Weimar] señala la suerte del «intrépido soldadito», y la Sirenita aparece como símbolo demoníaco en

8. V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba* (Turín, 1966).
9. *Ibid.,* p. 181.

el *Doktor Faustus*. La narrativa de Andersen está llena de símbolos donde yace la muerte (sobre todo en los reinos de la llama y del agua): equivalentes fabulosos de los símbolos que descansan en sí mismos, presentes en los relieves funerarios romanos en los que se inspiró no sólo Thorvaldsen sino también Canova. Y en la *Bassvilliana*, ¿no ha cantado Vincenzo Monti tal vez más la fábula que la historia sagrada de un alma?

Probablemente los primeros etnógrafos mencionaban una profunda verdad cuando hablaban de «fábulas de los salvajes». Lo que afloraba ante ellos ya no era el mito, sino la fábula que de él sobrevive: fábula nacida no de una indígena metamorfosis histórica, sino de la fractura de lenguaje y pensamiento entre «salvajes» y cultura europea. La sutura entre esta crisis y la intrínseca de las tradiciones de Europa fue clara y dolorosa cuando Giacomo Leopardi habló de las «fábulas antiguas».

La iniciativa de Des Esseintes que, en *A rebours*, de Huysmans, transforma su habitación de Fontenay-aux-roses en un microcosmos, y que dentro de él se entrega a viajes solitarios a través de las regiones de las percepciones sensoriales y de los «estremecimientos psíquicos» (es una expresión de Rilke), tiene un célebre precedente en la metamorfosis impuesta por William Beckford a la morada familiar de Fonthill. Al regreso de sus viajes juveniles, Beckford transformó, en efecto, la vieja casa en una suma de fragmentos de los edificios extranjeros que mayores emociones le habían proporcionado, desde la abadía de Batalha hasta la basílica de San Marcos.

Hablar simplemente de *bric-à-brac* y de exotismo en cuanto a Beckford y Des Esseintes, significa quedarse en la superficie de aquellas singulares experiencias. En uno y otro caso, se asiste más bien a la negación del viaje, como peregrinación por vastas zonas silenciosas (o llenas de sonidos caóticos que coinciden con la oscuridad y el silencio); negación deseada por quien distingue en la realidad terrena y experimental del

hombre dos opuestas categorías de elementos: por un lado, los símbolos, que aun en su íntima oscuridad son en cierto modo sonoros, si no inteligibles para el hombre; por otro lado, la congerie de las imágenes perennemente mudas, silenciosas, «naturales» en cuanto partícipes de una naturaleza que *a priori* excluye de sí al hombre.

Dos silencios, pues. El uno es el silencio del símbolo, que sin embargo retumba paradójicamente dentro del hombre como el sonido de la muerte. El otro es el silencio de la naturaleza no simbólica, no humana, que rodea las moradas de Beckford y de Des Esseintes, náufragos refugiados en una última isla.

La poesía árabe-andaluza del siglo x se había enfrentado con una situación aparentemente similar, contraponiendo a la experiencia cotidiana de la vida y de la naturaleza, la evocación de una especie de universo paralelo, ornamentado con la quintaesencia de las imágenes naturales, entreveradas de representaciones de simbolismo «galante» que aludían a símbolos más oscuros; de las analogías eróticas entre los componentes del mundo vegetal y los atributos femeninos, un místico como Wâsithî pasaba al reconocimiento de la «gloria de Dios» en una rosa roja. Pero el microcosmos de Beckford y de Des Esseintes excluye también la «naturaleza paralela», para limitar los símbolos a las cosas fabricadas por el hombre; el *hortus conclusus* ya no es un jardín, sino una casa, cerrada al mundo exterior y llena de manufacturas concretas: elementos arquitectónicos, muebles, encuadernaciones de libros, espejos, estatuas.

La no aceptación de la naturaleza, como depositaria de un silencio que no es siquiera la muerte del hombre (puesto que también la muerte tiene para el hombre un paradójico sonido en sus símbolos), coincide con la desconsagración de cuanto queda fuera de la acción humana y con la esperanza en una precaria sacralidad del hacer, y sobre todo del modelar, del dar forma. Cuando Melville, en el capítulo XIV de *Pierre or the Ambiguities* [Pierre o la ambigüedad], escribía: «El silencio es la consagración general del universo; es al mismo

tiempo lo más inocuo y lo más terrible de toda la naturaleza», no se refería al silencio del símbolo que descansa en sí mismo, sino al silencio del mundo que es superhumano, ya que no concebía ni creador ni demiurgo tales que pudieran tender un puente entre naturaleza y hombre. En cambio, Des Esseintes, aun rechazando la naturaleza, fundaba en cierto modo su experiencia de la realidad en la realidad de unas tinieblas o de un silencio «superiores», «divinas» matrices de los símbolos. La naturaleza volvía así a identificarse con el caos primordial —antes del λόγος creador, que, en este caso específico, mostraba como atributo propio la oscuridad más bien que la luz.

Así, toda la cultura moderna que se sirve de símbolos también desconsagrados con la inconfesada tentación —o esperanza— de alcanzar la oscuridad, aparece marcada por los síntomas de un fatalismo semejante al que, en plena Reforma, coincidió con un singular renacimiento de la fe en la ciencia astrológica. Por más que un λόγος oscuro sea por definición inconocible, la tentación de interpretar señales y prodigios es muy difícil de vencer, y sobrevive por lo menos en la actitud de quien halla en la propia vicisitud personal la actualización de la máxima: «lo que ha sucedido debía suceder».

MITO Y LENGUAJE DE LA COLECTIVIDAD

A Károly Kerényi con respetuosa amistad.

Acoger en la propia vida las manifestaciones del mito genuino significa, en rigor, adoptar una postura irracionalista. Pero en tanto el mito sea genuino, no tecnificado con determinadas finalidades ni deformado por quien proyecta en él las propias enfermedades o las propias culpas, aquella postura puede ser definida con las palabras usadas por Thomas Mann acerca del psicoanálisis: «la forma del irracionalismo moderno que se opone inequívocamente a todo abuso reaccionario» [1].

El proceso mediante el cual las imágenes míticas afloran del inconsciente a la conciencia constituye, cuando se trata de mitos genuinos, también una determinante de equilibrio humanista entre inconsciente y conciencia. El mito genuino, que brota espontáneamente de las profundidades de la psique, determina con su presencia en el nivel de la conciencia una realidad lingüística cuyo carácter colectivo corresponde al valor colectivo reconocido por Martin Buber en el «estado de vigilia» al cual se refiere un fragmento de Heráclito: «los que están despiertos tienen [en contraposición a los que duermen] un único cosmos en común, es decir, un único mundo del cual participan todos conjuntamente» [2]. Y aquella realidad lingüís-

1. En «Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte» (1929), recogido en *Die Forderung des Tages* y en *Altes und Neues* y traducido al italiano («La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno») en *Scritti minori* (Milán, 1958), p. 490.

2. M. Buber, «La via della comunità», en *Tempo presente,* V (1960), p. 5.

tica —aquel λόγος — impide con su estructura un eventual predominio del inconsciente que conduzca al aniquilamiento de la conciencia. El flujo del mito genuino dentro de la psique humana pone espontáneamente en evidencia algunas de las imágenes que yacen latentes en ella y les confiere una «vitalidad» que, en realidad, es su perspectiva en el inconsciente. Pero en el instante en que aquellas imágenes son «vitalizadas», su estructura —que es un elemento intrínseco de la conciencia— experimenta también un potenciamiento, es decir, adquiere un poder sobre el inconsciente, al haber sido puesta en relación «perspectiva» con éste. La estructura de las imágenes míticas se contrapone así al inconsciente como una barrera, excluyendo su predominio indiscriminado.

No puede decirse lo mismo de las manifestaciones del mito no genuino, del mito «tecnificado» —según la definición de Kerényi [3]—, es decir, evocado intencionalmente por el hombre para conseguir determinados fines. Efectivamente, en este caso, la realidad lingüística nacida del aflorar del mito no es digna de llamarse λόγος, y, al sufrir las restricciones impuestas al flujo mítico por los tecnificadores, no posee carácter colectivo. Aquéllos se proponen usar determinadas imágenes míticas para conseguir determinados fines (que son generalmente fines políticos, por ser los tecnificadores del mito discípulos de Sorel las más de las veces); su lenguaje no es pues un lenguaje común a la humanidad, sino sólo común a un determinado grupo social. Las imágenes del mito tecnificado son, además, imágenes deformadas en el sentido de la finalidad de los tecnificadores, por el hecho mismo de haber sido evocadas por ellos intencionalmente, y no presentadas espontáneamente por el flujo mítico. Por consiguiente, tales imágenes constituyen una realidad lingüística particularmente subjetiva, como subjetivo es el cosmos de quien —según palabras de Heráclito— se halla en «estado de sueño». El «estado de sueño» resulta ser símbolo apropiado de la condición de quien se sirve de mitos

3. K. Kerényi, «Dal mito genuino al mito tecnicizzato», en *Atti del colloquio internazionale su «Tecnica e casistica»* (Roma, 1964), pp. 153-168.

tecnificados, especialmente si se considera que aquellas imágenes míticas, por su subjetividad, no pueden en modo alguno servir de barrera contra el prevalecer del inconsciente: la facultad de oponerse al predominio indiscriminado del inconsciente es, en efecto, propia de las imágenes evocadas por el mito genuino, puesto que coincide con el carácter objetivo de aquéllas. El manifestarse en su objetividad «natural», propio del mito genuino, no contrasta en modo alguno con las funciones de la conciencia ni debilita la fuerza de ésta, permitiendo a la estructura de las imágenes evocadas —en que descansa tal fuerza— salvaguardar, junto con el carácter colectivo de la realidad lingüística de que participan, el equilibrio «humanístico» entre conciencia e inconsciente. Pero el mito tecnificado, al suprimir el valor colectivo y objetivo del proceso cognoscitivo y lingüístico, conduce nuevamente al hombre al «estado de sueño» y abre la vía al predominio del inconsciente. Si el inconsciente es efectivamente colectivo de por sí —según la enseñanza de C. G. Jung—, éste se mantiene en equilibrio en la psique humana cuando entra en relación con otro elemento colectivo como la conciencia en «estado de vigilia»; pero está destinado a prevalecer si, en la psique, la conciencia está en «estado de sueño», esto es, viciada por el subjetivismo.

La génesis de la realidad lingüística determinada por el flujo mítico está caracterizada por un fenómeno de reminiscencia y, consiguientemente, de relación con el pasado, puesto que el flujo del mito constituye el aflorar de un pasado tan remoto como para poder ser identificado con un eterno presente, y determina también el aflorar de imágenes elegidas entre las que constituyen el pasado latente en la psique. Sin embargo, esta relación con el pasado puede ser también viciada si está determinada por una evocación tecnicística del mito en vez de serlo espontáneamente por un fenómeno mitológico genuino. En efecto, mientras que el pasado con el que se establece contacto mediante el mito genuino es *verdaderamente* el pasado, es decir, una realidad viva y genuina de la que el lenguaje saca

elementos de valor objetivo y colectivo, el pasado que perdura en las imágenes del mito tecnificado no es más que una supervivencia deforme, subjetiva, en la cual los tecnificadores han proyectado sus culpas y sus males para disponer de un «precedente» mítico de éstos, eficaz como instrumento político. El lenguaje que se alimenta de estas deformes supervivencias del pasado es, también él, necesariamente deforme, y es al lenguaje que verdaderamente se alimenta del pasado a través de los conductos del mito femenino, como un mobiliario de «estilo renacentista» es a una auténtica creación del Renacimiento.

El fenómeno de la tecnificación del mito, y la viciada relación con el pasado que ello supone, ha tenido trágicos ejemplos en la más reciente historia de la cultura y de la sociedad alemanas, tomando excepcional evidencia en la vicisitud del nazismo. Sería empero superficial e inexacto implicar en una sola acusación moral tanto a los pensadores y a los artistas cuya vicisitud espiritual fue marcada por elementos hórridos generados por su experiencia del mito genuino, como a los criminales que sin ningún escrúpulo tecnificaron el mito para sus más bajos y delictuosos fines.

El mito genuino puede también tomar apariencias hórridas en la obra de artistas que, lejos de querer tecnificar el mito, están íntimamente marcados por enfermedades espirituales. Pero, indudablemente, ni siquiera los teóricos de la «soledad» del artista llegaron a detenerse, salvo raras veces, en una exclusiva complacencia aristocrática, de aristócratas elegidos, o de aristócratas enfermos, según la perspectiva en que se pusiera el observador. El mismo esoterismo lingüístico de Stefan George —piénsese en la «lengua secreta» de su juventud— fue a menudo una sufrida experiencia de soledad; y ciertamente sufrida, además de vivida hasta el fondo con un empeño al que no podríamos negar moralidad y hasta heroísmo, fue la soledad de Rilke. Basta, por otra parte, tomar como ejemplo el decurso de las *Duiniser Elegien* para mostrar cómo Rilke llegará finalmente a reconquistar una relación pura con el pasado y el mito genuino, mostrándose vencedor de las imágenes hórridas —el *ángel,* ante todas— que habían nacido

de la proyección de las «culpas» antihumanísticas del poeta en el flujo mítico: su recurrente y deliberado abismarse en zonas oscuras de la psique, con el fin de concederles un momentáneo predominio total sobre la conciencia.

La vicisitud del lenguaje en la experiencia artística de Rilke es, pues, una vicisitud de curación y de retorno a la colectividad coincidente con el retorno al mito genuino y a una relación pura con el pasado.

«Jamás he buscado gustar a la mayoría; lo que en realidad les gusta, yo no lo conozco, y lo que en cambio yo sé, ellos no son capaces de comprenderlo»: esta sentencia de Epicuro no debe entenderse como una estéril y aristocrática repulsa de la colectividad, sino como una defensa contra cuanto significa colectividad de culpas y de oscuridades subjetivas, aunque con respeto por el hombre, por su conocimiento y su conciencia. La sentencia alude asimismo a la profundidad dolorosa de la experiencia del pensador y del artista, solitario en el obrar dentro de sí la curación de los males que amenazan a la humanidad. Esta solitaria vía de acceso al λόγος, al verdadero lenguaje de la colectividad, puede ser tomada por aristocrático orgullo sólo si no se tienen en cuenta la humildad, los sufrimientos y las consecuencias pedagógicas que la misma supone. Sí, también humildad: el propósito de vencer dentro de sí los males y las culpas que agobian al hombre, significa tomar sobre sí humildemente los males y las culpas de la humanidad, con miras a una dolorosa curación que el medio pedagógico —el instrumento lingüístico— hace colectiva. En este sentido, Kerényi tiene razón al reconocer en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann una novela «cristiana».

En la actitud de quien intenta dolorosamente restablecer un vínculo puro con el mito genuino, acercándose al pasado como a una fuente vital de curación, se contrapone la obra delictiva de los *leaders* que ofrecen a las masas un deforme precedente mítico de sus culpas. Un símbolo trágico de esta obra encuéntrase en la novela *Die andere Seite* [La otra parte], de Alfred Kubin, que narra la vicisitud de un grupo de hombres rendidos súbditos de un *leader,* Patera, quien mantiene

sobre ellos un «hechizo», explotando sus complacencias y abandonos culpables. En el reino de Patera se vive rodeado de deformes supervivencias del pasado, que se manifiestan hasta en la adopción de vestidos de siglos anteriores y en la exclusión de todos los enseres que no hayan sido deteriorados por el tiempo. Las propias casas de la ciudad de Patera han sido allí llevadas de todas partes de Europa y escogidas entre las más viejas, las más adecuadas para simbolizar un deforme pasado: entre los elementos discriminatorios de la elección de aquellas casas está el hecho —callado— de que todas han sido escenario de algún delito.

Este viciado vínculo con el pasado —emblema de la tecnificación del mito llevado a cabo por quien refleja en las imágenes míticas las propias culpas— es el presupuesto del «hechizo» que domina a los súbditos de Patera, así como el edificio del Archivo domina sobre su ciudad. El inmenso y cerrado archivo, que es el corazón del Estado de Patera, es justamente el símbolo de un pasado reducido a polvoriento y caótico repertorio de imágenes, de las cuales una voluntad criminal evoca las que son útiles para mantener el propio poder.

Tal fue el «pasado» para los nazis, cuyo lenguaje coincidió con el abismarse en las imágenes deformes del pasado ofrecidas por la tecnificación del mito. Privado de todo valor de colectividad, aquel lenguaje se alimentaba de imágenes míticas deformes en que se habían proyectado las enfermedades y las culpas de los criminales, y en las que cada cual se entregaba ciegamente al flujo del inconsciente, encontrando en aquel esoterismo monstruoso una confirmación y un precedente mítico de las propias enfermedades y de las propias culpas.

Colectividad significa comunidad de hombres que se reconocen en su respeto del hombre, no en sus enfermedades morales y en sus culpas. Si el denominador común de un grupo social es la culpa y la voluntad culpable, y si tal denominador es explotado por «los de arriba» como elemento de cohesión, si esta obra de «los de arriba» se manifiesta aun en el suministro de mitos deformados *ad hoc* y, por lo tanto, en el favorecimiento del predominio de las «fuerzas oscuras» sobre la con-

ciencia, entonces se puede ciertamente hablar de «estado de sueño» para quien forma parte de tal grupo. Cada uno de los durmientes habla su propio lenguaje: *propio,* en cuanto privado de objetividad y deformado según las propias culpas. «El infinito rencor, la profunda y gangrenosa sed de venganza del inepto, del incapaz, del cien veces fracasado, del extremo holgazán frecuentador de casas de beneficencia, no apto para ningún trabajo, del insignificante *dilettante* rechazado, del totalmente frustrado, se enlazan con los sentimientos de inferioridad (mucho menos legítimos) de un pueblo vencido, que no sabe afrontar, en su derrota, el camino justo y que sólo piensa en la recuperación del propio "honor"»: habla de nuevo Thomas Mann [4], y el diagnóstico del gran pedagogo de la sociedad burguesa no es solamente válido para la Alemania nazi: implica también, proféticamente, la suerte de aquella parte de la sociedad y de la cultura burguesas incapaz de —o contraria a— renunciar al orgullo de las propias culpas, de la viciada relación que mantiene con el pasado; incapaz de renunciar al subjetivismo del culpable, que considera bueno y justo sólo el lenguaje nacido de la deformación del mito que refleja sus culpas, y que se refugia en un esoterismo bien lejano de aquel experimentado por Rilke, en vez de tomar el camino de la colectividad, del conocimiento nacido del equilibrio entre conciencia e inconsciente, de un renovado humanismo.

En el ensayo *Menschliches Allzumenschliches* [Humano, demasiado humano], Nietzsche habla de «ciertos espíritus poderosos y propulsores, aunque rezagados en el tiempo, que evocan una vez más una época transcurrida de la humanidad, demostrando así que las nuevas tendencias a las que se oponen no son aún lo suficiente fuertes para sostenerles victoriosamente la cabeza» [5]. La reacción como progreso: este concepto que

4. En «Bruder Hitler» (1938), recogido en *Altes und Neues* y traducido al italiano («Fratello Hitler») en *Scritti minori* (Milán, 1958), p. 369.

5. Son palabras de Thomas Mann, en el ensayo citado en la nota 1, p. 469 de la trad. italiana.

Nietzsche ejemplifica sobre todo en el caso de Schopenhauer, que debería permitirnos apreciar el aporte a la civilización de hombres que reviven dentro de sí el pasado y que establecen, por lo tanto, un puente entre pasado y futuro.

El lenguaje de la propaganda política podría sacar una primera justificación de este pensamiento de Nietzsche, ya que tal lenguaje nace precisamente de la deliberada evocación de imágenes míticas, destinadas a servir de instrumentos para conseguir un determinado fin político. El mito —el pasado— sería así revivido por los tecnificadores, y su fuerza sería reintegrada al presente con el preciso fin de mejorar las relaciones entre los hombres. Tal justificación histórica y moral tendría, además, la ventaja de inducir implícitamente a una primera distinción entre quienes reviven las imágenes del mito movidos por una profunda y humana exigencia social, y aquellos que, en cambio, se sirven del mito únicamente para poner en práctica sus propósitos criminales. Es indudable, en efecto, que el concepto de reacción como progreso sólo es aplicable a los reaccionarios movidos por profundas y genuinas exigencias morales, de las cuales —en todo caso— no puede derivarse sino respeto y amor por el hombre.

El recurso al mito en el lenguaje de la propaganda política es un elemento constante, y es siempre —por su misma naturaleza— un elemento «reaccionario». También la doctrina política más progresista se sirve de un instrumento intrínsecamente reaccionario cuando recurre al mito, aun tecnificándolo, pues el mito jamás deja de ser «pasado»: pasado que ejerce sobre los hombres cierto poder, el cual es, precisamente, explotado por la propaganda.

Si, por otra parte, la doctrina política que hace uso del elemento propagandístico «reaccionario» es verdaderamente una doctrina progresista, ésta realiza plenamente en su operar el concepto de reacción como progreso. Concepto que implica, empero, que queden siempre bien claras las finalidades del recurso al mito, para que se pueda verdaderamente fundar el futuro en la experiencia del pasado y en su superación. Está claro, naturalmente, que el mito tecnificado usado por la propa-

ganda política es un pasado deformado, un pasado cuyas supervivencias pueden todavía inducir a los hombres a un cierto comportamiento, pero que está desprovisto de la autenticidad capaz de hacer objetiva e intrínsecamente válida la experiencia del mismo.

Superación: es éste, creemos, el punto débil de casi todos los lenguajes propagandísticos, los cuales son usados generalmente de un modo condenable moralmente cuando no se prevé, dentro de la evocación tecnicística del mito, la superación de la experiencia conseguida. Si los resultados de esta última son considerados como fines por sí mismos, si —esto es— el lenguaje del mito tecnificado se considera como un lenguaje objetivo y lleno de intrínseca verdad, la reacción permanece como reacción y resulta, por consiguiente, sólo contaminación del presente con un pasado en que se reflejan las culpas de los tecnificadores.

Pero, ¿cómo es posible lograr esta superación? ¿Cómo es posible inducir a los hombres a comportarse de un modo determinado —gracias a la fuerza ejercida por oportunas evocaciones míticas— e inducirlos sucesivamente a una actitud crítica hacia el móvil mítico de su comportamiento? Todo esto no nos parece prácticamente posible. Y, aun así, la mayor parte de los partidos políticos siguen valiéndose de imágenes míticas en su propaganda; siguen, esto es, fundando el futuro en la aceptación del pasado, confiando en la ilusión de trabajar por el progreso, cuando, por el contrario, el aceptar ciegamente una propaganda fundada en la tecnificación del mito significa abismarse en cuanto de muerto y deforme tiene el pasado: los mitos no espontáneos, no genuinos, tecnificados.

Aun cuando aquella técnica propagandística pueda inducir a los hombres a actuar de modo útil en la afirmación de una doctrina política progresista, queda el engaño perpetrado a expensas de sus conciencias. Queda el hecho, es decir, se puede también así llegar a la constitución de un Estado doctrinariamente e institucionalmente progresista, pero no se favorece ningún género de progreso en las conciencias de los componentes de aquel Estado: ello significa una fractura incurable

entre Estado y conciencia individual, entre conciencia de unos pocos «iluminados» dirigentes del Estado y conciencia de los componentes de la «masa».

¿Es por otra parte posible hacer uso, en la propaganda política, de mitos genuinos, no tecnificados, y por tanto, de fuerzas del pasado vitalmente transmitidas al presente y al futuro, y no de cadáveres del pasado? Podría parecer por lo pronto inevitable contestar negativamente a esta pregunta, ya que son prerrogativas específicas del mito genuino la espontaneidad y el desinterés que acompañan a su manifestación. Fin moral y, en último análisis, también político, debería ser la desmitificación en la propaganda política del mito tecnificado (puesto que el mito genuino sería extraño a ella *a priori*). Pero eso equivale en definitiva a la negación del concepto de «propaganda» política en el significado negativo de «engaño» que le viene siendo tradicionalmente atribuido. Con todo, no osaríamos negar, por otra parte, la eficacia «propagandística» de un lenguaje que es propio de los hombres en «estado de vigilia», y que, por consiguiente, se alimenta del mito no tecnicísticamente, sino mediante un genuino y espontáneo abandono al fluir de éste, lo cual no implica disminuida lucidez de conciencia. Si el hombre habla al hombre con un lenguaje que deriva de su experiencia del mito genuino, la cual confiere al lenguaje valor de objetividad y colectividad, es probable que se obtenga un paso adelante hacia una sociedad basada en el respeto del hombre.

En 34 a. C., Antonio, tras conquistar la Armenia, hizo acuñar en Alejandría monedas que lo representaban con la tiara real armenia, así como otras en las cuales figuraba Cleopatra vestida de «nueva Isis». Estas figuraciones constituían casi una respuesta a las que la política de Augusto había inspirado a los alfareros aretinos, y a las vasijas de terracota que aludían a Antonio y Cleopatra evocando el mito de Hércules y Onfalia, vestido el uno con ropaje femenino, la otra cubierta con la piel de león y empuñando la clava. Las propagandas de Ale-

jandría y de Roma habían recurrido al mito como repertorio de imágenes capaces de actuar eficazmente sobre las masas y de envolver las personalidades de los contendientes en un aura de divinidad victoriosa y salvadora o de cruel ridículo. Las imágenes usadas, sea la de Isis, sea la de Hércules y Onfalia, pertenecían a un patrimonio común a vastos estratos de las poblaciones sometidas a las dos potencias en lucha. Recurrir a dichas imágenes con precisas finalidades de propaganda política no significaba, empero, apelar a lo que verdaderamente constituía un vínculo común entre la gente. La deformación tecnicística del mito no era más que una monstruosa distorsión del sentimiento religioso, destinada a privarlo de su valor de colectividad —al margen de las creencias particulares— y a reducirlo a un devaneo sonambúlico, de hombres en «estado de sueño».

Esta antigua deformación no es, desdichadamente, sólo un documento de desviaciones y horrores superados. Es de hoy la monstruosa deformación de una religión que —como la de Isis— prevé la serena salvación moral del hombre, y, en cambio, es forzada hasta convertirse en instrumento de abyección y de muerte.

VANGUARDIA Y VÍNCULO CON LA MUERTE

Publicado por primera vez en *Uomini e idee,* año VIII núms. 3, 4 (nueva serie), mayo-agosto 1966, como intervención en un debate sobre «Vanguardia y tradición».

Empecemos con una cita: «...lo eternamente humano está sujeto a las transformaciones. Debe ser y será, no puede perecer, sino únicamente pasar a nuevas formas de vida, como todo aquello que es de su misma naturaleza. Su devenir en una determinada época no es sino una apariencia; lleva en sí mismo la fuerza gracias a la cual, después de cada profanación, vuelve a santificarse». Si pudiésemos hacer nuestras, con toda buena fe, estas palabras de Thomas Mann, el diálogo de hoy adquiriría serenidad: tradición y vanguardia serían palabras cuyo auténtico significado conoceríamos espontáneamente, tan espontáneamente como las imágenes genuinas nacen del flujo del mito. Reconozcamos, sin embargo, que no poseemos, ni siempre ni profundamente, la fe absoluta en lo humano manifiesta en las palabras citadas; digamos aún que, frente a ellas, no podemos menos de sospechar de la total buena fe de Thomas Mann y quedar dudosos entre diversas hipótesis: que Thomas Mann haya recurrido a una total mixtificación; que, en sus palabras, expresara una fe propugnada y aun conseguida, pero sólo por un instante; que, en fin, se situara en un plano «hermético» (en el significado mitológico de la palabra) donde los fundamentos del ser aparecen señalados por una intrínseca necesidad de plurivalencia que penetra y determina toda afirmación, de suerte que «lo de arriba se vuelve lo de abajo y lo de abajo se vuelve lo de arriba» como en la «galería oscura» del *Fausto*.

Pero reconozcamos también nuestras dudas. Éstas no nos impiden acoger una sugerencia que nos llega con las palabras

de Thomas Mann: lo humano, independientemente de la fe que en ello se tenga, es susceptible de «profanaciones».

Estas profanaciones pueden ser descritas como tecnificaciones del mito o como acción violenta del tiempo histórico que sustituye al tiempo de los primordios.

La ventaja que podemos obtener aceptando este punto de vista consiste en la facultad de considerar nuestro problema en una perspectiva religiosa. Justamente Sergio Quinzio[1] ha concluido su discurso observando que «a decir verdad, la índole del problema que la vanguardia ha hecho suyo implica la posibilidad misma de la realidad: es por ello un problema de religión». Tenemos, por otra parte, muy ilustres precedentes. Desde el día que Nietzsche contrapuso *Die Geburt der Tragödie* [El nacimiento de la tragedia] al ensayo de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* [De la poesía ingenua y sentimental], la confrontación vanguardia-tradición adquirió una perspectiva religiosa que parece ya inseparable de la misma, por lo menos en la cultura europea. Y precisamente a aquella dialéctica que signa las vicisitudes del siglo XIX podremos acudir para reconocer el más profundo núcleo del problema: el vínculo con la muerte, considerado como realidad moral en el instante en que se presenta como realidad biológica. No por casualidad, el último discurso de Thomas Mann, el ensayo sobre Schiller, comienza con una evocación nocturna de putrefacción orgánica y concluye con los famosos versos que celebran la función pedagógica de la forma «curadora» de la realidad.

Afrontar, como dice Quinzio, «la posibilidad misma de la realidad», no significa sino plantearse el problema de la relación de toda actividad creativa con la muerte: problema ante todo religioso y capaz de circunscribir cualquier experiencia de metafísica dentro de un «algo» —la muerte— que cada cual lleva en sí. Este problema, para ser resuelto dentro de significados genuinamente humanos, puede afrontarse sólo en términos de asimilación: asimilación racional y orgánica de la

1. Intervino en el debate «Vanguardia y tradición» organizado por la revista *Uomini e idee,* en la cual fue publicado por primera vez el presente ensayo.

revelación de fuerzas que son el ser dinámico de la realidad, el fondo de la metamorfosis, y que coinciden con la presencia de la muerte.

El mismo problema queda tanto más en primer plano si se considera, como sugiere Floreanini [2], la vanguardia en su contexto histórico, es decir, si se confiere a la confrontación vanguardia-tradición un valor político. En efecto, si la vanguardia es configurada también como actitud política o como actividad política, se hace necesario conferirle una legitimidad moral que depende del logro de una objetivación del yo como la vio Thomas Mann en la obra del postrer Beethoven (piénsese en el *Doktor Faustus* y en la conferencia de Wendell Kretzschmar sobre la sonata op. 111). Pero la objetivación del yo, el instante en que la forma creada adquiere valor colectivo —y, por lo tanto, «bondad» moral— es justamente consecuencia de un vínculo con la muerte: es el instante en que el proceso de destrucción o de autodestrucción purifica la contingencia individual hasta hacerla partícipe de la realidad colectiva, del «mundo de los que velan», como escribió Martin Buber parafraseando a Heráclito.

Los estudiosos de la ciencia de las religiones mayormente preocupados por la función moral de sus investigaciones en la cultura moderna, se han enfrentado tiempo ha con el problema de la «desmitificación». Se quiere designar con esta palabra la eventualidad o la facultad de liberar los elementos de nuestra civilización de sus componentes míticos ya no genuinos, llegados a acumularse hasta el punto de falsear a nuestros ojos el auténtico significado de la palabra «mito», que con frecuencia ha vuelto a significar «historia creída verdadera, pero falsa en realidad», como la entendían los apologistas cristianos en polémica con el paganismo. No es éste, empero, el único significado atribuido a «desmitificación», pues algunos estudiosos entienden con tal palabra el esfuerzo de excluir totalmente —o, por lo menos, en los límites de lo posible— a nues-

2. También éste intervino en el debate citado en la nota precedente.

tra civilización de su participación en la esfera del mito, convencidos de que éste, aun en sus epifanías genuinas, puede representar un peligro para una acción política moral, o de que el mito genuino puede dejar de ser accesible y, en consecuencia, deben ser justamente repudiados como falsos y temibles todos los mitos, mitos «tecnificados».

Un mito es ante todo una «historia», un «cuento»: parece pues lógico buscar ante todo alguna sugerencia hacia la solución de estos problemas en el ámbito del arte de narrar; pero hay que reconocer en seguida que precisamente la literatura nos facilita, a este respecto, datos muy contrastantes y a menudo oscuros. Quizás el más grande escritor «mitológico» de nuestra época sea Thomas Mann, y por esto, en las páginas precedentes, nos hemos referido a su experiencia atribuyéndole casi valor de paradigma. Aun así, no osaríamos decir que Thomas Mann haya mantenido una profunda fe en el valor moral del mito. Alcanzó espontáneamente el flujo del mito y evocó imágenes míticas genuinas, pero quiso siempre permanecer «un paso más acá»; así, escuchó con interés observar a Kerényi que el *Doktor Faustus* «es una novela cristiana», pero antes que comprometerse en una profesión de fe replicó: «¡Esto es de su incumbencia!»: al estudioso de las religiones, no al artista, corresponde la misión de poner al descubierto los componentes religiosos de la obra de arte. Y no hay fe sin profesión de fe. Pero la obra de arte, para Thomas Mann, no podía contener otra profesión de fe que aquella relacionada con la forma; aquella explícita al final del ensayo sobre Chéjov: «Es precisamente así: se deleita a un mundo perdido con alguna historiecilla, sin ofrecerle siquiera la sombra de una verdad salvadora. "A la pregunta de la pobre Katia: ¿Qué debo hacer? sólo hay una respuesta: En cuanto al honor y la conciencia, no lo sé". Y sin embargo se hace una labor, se cuentan historias, se plasma la verdad y se entretiene así a un mundo digno de compasión, con la oscura esperanza, casi con la fe, de que verdad y serenidad de forma tengan eficacia liberadora sobre el alma y sirvan para preparar al mundo para una existencia mejor, más bella, más ligada al espíritu».

¿Fue Thomas Mann un espíritu religioso? No podríamos negarlo; pero su religión no se alimentaba ciertamente de mitos. Era más bien una religión similar a aquella en que pensaba Kerényi cuando, al término de un estudio sobre la moral de Hermias, muerto crucificado, se preguntaba: «¿Sería posible desmitificar otra muerte en la cruz y mantenerla aún así como religión?»

Estas palabras de Kerényi señalan una precisa barrera entre mitología y religión —naturalmente, en el mundo de hoy— y son tanto más significativas, cuanto proceden de uno de los más profundos y sensibles estudiosos del mito. Implícitamente, tales palabras desmienten la posibilidad, propugnada ayer y hoy por cierta parte de la cultura occidental, de alcanzar la religión por la vía del esoterismo; y ello es así porque todo esoterismo procede por la vía del mito y confía en una revelación de lo divino a través de una «intensificación» de la relación con el mito, más bien que a través de una «desmitificación». El gran ejemplo de la alquimia es en este sentido muy significativo. La alquimia llegó espontáneamente al flujo del mito, y muchas imágenes alquimistas son genuinas epifanías míticas; igualmente evidente es el esfuerzo o la tendencia espontánea de los alquimistas de llegar a lo profundo del cristianismo penetrando en sus componentes míticos. Sin embargo, la alquimia, cuando llega a una formulación teológica, se coloca fuera de una religión y de una moral que hoy podrían prestar una ayuda, puesto que tecnifica la realidad del mito según normas y fines —tal vez no siempre conscientes— que pueden ser ejemplificados en las componentes del «proceso de individuación» psicológico estudiado por C. G. Jung en su libro *Psychologie und Alchemie* [Psicología y alquimia]. En una de las primeras ilustraciones del volumen de Jung, sacada de un texto alquimista del siglo XVII, figuran dos alquimistas, arrodillados junto a un horno, que imploran la bendición de Dios. En el sentido de tal figura, la alquimia fue religión dentro de la religión, y la «obra» de los alquimistas, como vía hacia Dios, fue consciente de ser vía hacia sí mismos bendecida por Dios. Precisamente en esta perspectiva, la realidad del mito se

convirtió en instrumento, aun cuando en un primer momento pudiese haber sido fruto de epifanías genuinas, y como tal perdió la posibilidad de contener un intrínseco valor moral. El secreto que fue norma moral de los alquimistas aparece, así, similar al misterio de los helénicos en las edades arcaica, clásica y helenística: secreto de incomunicabilidad, antes que de deliberada voluntad de misterio. La doctrina de Eleusis y de Samotracia no era comunicable, pues el vínculo primordial existía. El misterio sólo podía cumplirse en la intimidad solitaria de las conciencias individuales, y todo intento de profanación resultaba imposible *a priori.* Por esto los misterios helénicos continuaron siendo «secretos», aun después de las numerosas tentativas de profanación: el profanador no podía revelar sino fórmulas y ritos vacíos de significado colectivo. La auténtica experiencia del misterio era un secreto que cada cual llevaba en sí y que, aun queriéndolo, no se habría podido comunicar. Así, el drama de la religiosidad mistérica griega, escindida de sus raíces primordiales, ha repercutido en la alquimia y ha imprimido en el esoterismo moderno la marca dolorosa del aislamiento individual y de la exclusión de la verdad colectiva.

Por este camino aparentemente indirecto, hemos llegado a un elemento fundamental de nuestro diálogo. La religión y la moral que podían esperarse de la «desmitificación» habrían debido ser realidades colectivas: las epifanías genuinas del mito son realidades colectivas, pero, cuando son utilizadas para constituir una estructura religiosa, sufren una tecnificación que las priva de valor colectivo, y, por lo tanto, de valor religioso y moral.

Queda el camino, indicado por Kerényi, de una «desmitificada» religión de la virtud o, mejor, de la ἀρετή. Recordando el esfuerzo de Aristóteles para definir el contenido de la ἀρετή, Kerényi consideró ya la solución «filosófica» del paso del pensar al ser en la adhesión «a la forma divina que no puede ser comprendida en ninguna definición», ya la epifanía mítica de Ἀρετή que, en el himno aristotélico en memoria de Hermias, viene a llenar la ausencia de realidad mítica implícita en una

conclusión filosófica. Al mito se junta así una vicisitud humana —la de Hermias crucificado por no cometer «nada de vil ni de indigno para con la filosofía»—, y en esta vicisitud, antes que en su enriquecimiento mítico, puede fundarse la religión de la virtud.

Nuevamente, se abre el surco entre mito y religión. Porque si el mito tiene el poder de transferir con su epifanía la experiencia humana a la esfera de lo inexpresable, el verdadero fundamento religioso de aquella experiencia, así como su fundamento moral, están en la adhesión humana a la forma divina: adhesión que en términos más dudosos y, por consiguiente, dolorosos, hemos observado en las palabras de Thomas Mann.

Casi podría decirse, a este respecto, que la componente inexpresable implícita en el elemento mítico de la experiencia religiosa es en el fondo secundaria ante la componente humana. El discurso del hombre con lo divino no es una participación en lo inexpresable, sino el reconocimiento del abismo de oscuridad que separa al hombre de Dios.

La mitología no fue, aun en sus antiguas formas genuinas, religión revelada, sino que fue más bien una participación en lo real, un abrirse a la conciencia de lo real, que quedaba al lado de acá de la metafísica. Como tal, en tanto sea auténtica, la mitología puede ser aún curadora y restablecer un vínculo profundo y genuino con la realidad. La religión de la virtud pone sobre un horizonte una tiniebla divina que puede también implicar la negación de Dios, puesto que «la forma divina no puede ser comprendida en ninguna definición». Servirse de la mitología para penetrar aquella tiniebla no es obra religiosa, y deforma el mito sin llegar a una tiniebla que sea tal por definición.

Al final de su ensayo sobre el «eterno retorno», Mircea Eliade afirma que, para el hombre occidental, el cristianismo es el único socorro después que se ha perdido el «paraíso de los arquetipos». Según Eliade, en efecto, el cristianismo permitiría al hombre moderno participar nuevamente en el ritmo de la creación en constante renovación, y eludir los dolores y los horrores de la historia. Mas cuanto hemos observado

debería ponernos en guardia contra todo intento de reinstaurar el tiempo primordial o de participar de la perenne regeneración del tiempo a través de una religión hecha de mitos: de mitos tecnificados.

Si queremos llegar a una conclusión, podemos recurrir a una cita de Goethe. Cuando Mefistófeles, bajo la apariencia de un perro de lanas, se encuentra apresado involuntariamente por Fausto en el estudio de éste, recurre a un expediente para recuperar la libertad. Adormece a Fausto con el canto de los espíritus del aire y, después, hace roer por un ratón la punta del pentagrama que le impide la salida. Dirigiéndose a Fausto dormido, le dice: «¡Ah, tú, Fausto, no eres aún el hombre que logrará encantar al diablo! ¡Deleitadlo con dulces visiones de sueño, sumergidlo en un mar de ilusiones!...». Es ésta una singular condena de la sabiduría alquímica, que resulta débil por estar abierta a un estado de sueño y de sueños, en que, como notó Trendelenburg, «los abstractos sustituyen a todos los concretos y aquel gran plástico que suele ser Goethe ha renegado de sí mismo». Sustraído a su función de vínculo con la realidad, el mito, en manos de los alquimistas, se ha convertido en instrumento de débil religión, abierta a la esfera de lo individual que comprende los «abstractos» manifiestos en el sueño. Así, el anónimo apostillador de un ejemplar romano de la *Hypnerotomachia Poliphili* escribió que «*Poliphilus imitator Luci Apulei volens narrare multa et varia, quae homini realiter apparere non possunt, non forma beluina tectus, "sed somno oppressus", multa se vivisse commemorat*». Es todavía el estado de sueño lo que Heráclito contrapuso a la vigilia de todos aquellos que tienen un mundo en común: de todos aquellos que participan de una religión genuina.

La mayor dificultad del enfrentarse con el problema del vínculo con la muerte consiste probablemente en la dificultad de basarse en una moral que sea *ancilla philosophiae.* Semejante moral sería evidentemente la más socorredora en un esfuerzo de teorización como el previsto; pero es casi imposible que una moral pueda ser *ancilla philosophiae* y a la vez *ancilla humanitatis.* En efecto, parece excluirse *a priori* que una moral

plenamente respetuosa de la filosofía pueda basarse en valores preconcebidos como «felicidad», «amor», «bienestar», en su acepción más empírica; sin embargo, estos valores, justamente en esta acepción, condicionan la cognoscibilidad del «mundo de los que velan», es decir, la participación en la colectividad. Si, empero, una vanguardia actual, entendida como hecho político, nos parece inseparable de la participación en aquel mundo, deberemos aceptar una *sacrificium intellectus* e identificarla con un humanismo en el sentido estricto y empírico de devoción a lo humano, lo cual —tradicional o no— significa también relación con la muerte.

Ha notado precisamente Maurice Boucher, en su ensayo sobre la novela alemana, que «querer renovar el humanismo es ya dejar de tener fe en el mismo»; es, en suma, iniciar con la muerte un discurso que trasciende la *tristitia humanistarum* y que puede concluirse con un rechazo o con una adhesión absoluta. La experiencia espiritual que Hermann Hesse intentó en *Demian* ha sido dramáticamente superada e invalidada por la suerte de Adrian Leverkühn: un «renacimiento agnóstico» que, propugnado y buscado también por el esoterismo de nuestro siglo, ha fracasado como teología y puede sobrevivir tan sólo como vicisitud personal extraña a la voluntad. Si fuera esta última la única solución abierta al futuro, habría que concluir que la renovación del humanismo tradicional debe sustituirse por el abandono del humanismo y de la única esperanza en las facultades orgánicas del hombre de insertarse en un cosmos para el cual sería válida la célebre frase de Melville: «Aun cuando, en muchos de sus aspectos, este mundo visible aparezca formado en el amor, las esferas invisibles fueron hechas en el miedo». En este caso, vanguardia sería devoción por aquella componente de sí que obraría misteriosamente la simbiosis del hombre con la muerte, al margen de la voluntad y la conciencia.

En las proposiciones precedentes, hemos usado el condicional más en sentido moral que en sentido histórico: más, esto es, para referirnos a la dudosa verdad moral de aquella hipótesis, que para negar la realidad histórica de una vanguardia

fundada en la misma. Queremos ahora recordar, como ejemplo, la obra de Gustave Moreau, que es prueba de la existencia histórica de una vanguardia, la cual fue justamente tal por fundarse en la exclusión de las facultades curativas del demonismo «teológico» y en el abandono a una experiencia solitaria, en la que el predominio no era de la voluntad o de la conciencia, sino de lo orgánico, de la «necesidad» espiritual: «necesidad», en el sentido que Károly Kerényi atribuyó a esta palabra como nombre de la diosa Naturaleza de Parménides. El «disgusto» que algunos puedan hoy experimentar ante las pinturas de Moreau, y casi la «lamentación» de que éste no haya «ido más lejos» desde el punto de vista de la realización pictórica, son, en el fondo, una manera de malentender la experiencia espiritual del hombre que permaneció fiel a la tradición porque, gracias a ella, podía practicar la vanguardia; porque, esto es, podía obtener de la tradición costumbres y formas que objetivar en contacto con la muerte. Si Moreau hubiese abandonado la tradición y hubiese pintado como algunos podían esperar de él, su obra habría abierto a la muerte un campo mucho más restringido, tan sólo limitado a un compromiso entre muerte y vida; pero así la muerte ha penetrado a fondo en sus secretas raíces, que son también nuestras, y no ha respetado ningún estrato de la costumbre.

Martin Buber ha escrito que «se puede hablar con Dios, pero no hablar de Dios». La obra de Moreau es legítima desde este punto de vista, ya que consiste en un discurso *con* la muerte, no en un discurso *sobre* la muerte. La muerte fue el interlocutor, no el objeto de su discurso, el cual, por este motivo, estuvo necesariamente rodeado de soledad y silencio. Queda todavía por considerar si la obra solitaria de Moreau alcanzó la colectividad y la bondad moral en la objetivación que la muerte le confería, o si aquella objetivación del yo —en las formas en que se cumplió— queda fuera del estado de vigilia de la colectividad y dentro de la esfera oscura que, a nuestros ojos, se configura temporalmente en la enfermedad solitaria del artista.

La solución de este problema podría ser facilitada por la

ciencia del mito, la cual distingue netamente, desde el punto de vista moral, a las genuinas epifanías míticas de las evocaciones deliberadas de imágenes míticas, capaces de garantizar al artista una serenidad temporal, aunque no la salvación de su alma. En esta perspectiva, Moreau puede ser puesto al lado de Bachofen, como excepcional evocador de mitos gracias a un sacrificio a la muerte que es faustiano, y que, por lo tanto, hace manar deliberadamente el flujo del mito, ofreciendo a cambio la sumisión total del ánimo humano a la muerte. No por casualidad, Moreau y Bachofen estuvieron sujetos a figuras maternas predominantes y aparentemente protectoras como la madre de Demian, Eva, en la novela de Hesse.

Bachofen es, más aún que Moreau, un «redescubrimiento» moderno, y es significativo que la vanguardia actual haya sentido la necesidad de reconocer el valor de revelación de su obra en el mismo instante en que subrayaba su carácter de evocación deliberada y, por consiguiente, «culpable». Podríamos decir, de otro modo, que la moderna vanguardia ha descargado las culpas que consideraba propias sobre la experiencia de su predecesor, como si fuera incapaz de tomar sobre sí hasta el final la responsabilidad del propio avanzar por regiones peligrosas.

Tradición es ante todo memoria; pero la memoria es una realidad partícipe más del presente que del pasado: un acto creativo, el cual se justifica proponiendo el pasado como propia perspectiva y proyectando sobre el fondo del pasado los propios componentes no resueltos, los temores generados por la constatación de componentes no racionales o de imágenes hórridas que «en otro tiempo» fueron benéficas o que «en otra forma» habrían podido serlo. La misma actitud de la ciencia de las religiones, que se sirve del concepto de reversión o de supervivencia alterada del mito, puede ser incluida entre los intentos de evitar el miedo suscitado por imágenes hórridas presentes, reconociendo una especie de ilusión óptica, de error de vista que muestra el mal en el bien. Sede de este bien es el pasado, el paraíso perdido; es casi el rostro de Gorgona que Odiseo temió ver aflorar de los abismos del Hades. Ya lo dijo Milton:

They looking back all th'eastern side beheld
Of Paradise, so late their happy seat,
Waved over by that flaming brand; the gate
With dreadful faces thronged and fiery arms[3].

Quisiéramos notar, a este respecto, que el ensayo de Floreanini, allí donde reconoce un «alejandrinismo» en la vanguardia moderna, es posible que contenga una observación exacta, aunque se arriesgue en el fondo a querer explicar lo oscuro con algo más oscuro. Justamente la cultura helenística nos parece, en efecto, «zona de tinieblas» y campo casi virgen para la investigación, ya que se halla apenas en sus comienzos el estudio profundizado de sus componentes religiosos y estéticos: componentes entre los cuales aparece —en lo que cabe decir hoy— una relación con el rostro gorgónico (es decir, con el antiguo rostro de la muerte) que atestigua en su autenticicidad una especie de ortodoxia respecto a tradiciones religiosas perdidas. En este sentido, es revelador que hoy precisamente sea posible releer textos alejandrinos tales como las *Argonáuticas,* de Apolonio de Rodas o el *Erigone,* de Eratóstenes, con lo que resulta confirmada la orientación de las indagaciones de estudiosos como Waldemar Deonna, que se dedicaron a la evocación de los componentes «inferiores» de la cultura helenística.

Por lo que respecta al escrito de Floreanini, quisiéramos empero permitirnos poner un signo de interrogación al lado de su aserción de «un escaso contenido creativo» en la producción del helenismo. Si nuestro entender es cabal, «escaso contenido creativo» significa escasa legitimidad de creación artística y escaso «poder de revolución». Pero cuanto conocemos del helenismo nos indica más bien un esfuerzo genuinamente creativo y revolucionario de evocación de realidades perdidas en edad clásica, que tuvieron su «edad de oro» en la protohistoria helénica. Nos induce, esto es, a reconocer en

3. «Hacia atrás volviendo la mirada, todo el oriente vieron / del Paraíso, su otrora feliz morada, / cubierto de aquel signo llameante; la puerta, / de horribles rostros y ardientes armas atestada.»

la cultura helenística un esfuerzo —dramático, por no decir desesperado, pero no menos fructuoso— de abrir nuevamente el camino hacia el substrato de la cultura helénica: en el ámbito de las artes figurativas, de la literatura, de la religión y de la concepción del estado helenísticas, nos encontramos de nuevo ante realidades deliberadamente más próximas a las de la protohistoria griega que a las del clasicismo.

Esta objeción es harto pertinente a nuestro diálogo, puesto que sus conclusiones pueden reflejarse en la valoración de la vanguardia de hoy. En efecto, tenemos la impresión de que, más o menos conscientemente, la vanguardia moderna —del romanticismo a nuestros días— tiende a restablecer una ortodoxia de relación más antigua con la muerte que la representada por la tradición. A partir de las investigaciones sobre el símbolo, de Cassirer en adelante, la parte más avanzada de la cultura moderna ha querido proceder por la vía de una renovada relación con la muerte cuyo paradigma genuino se encuentra en un pasado que es también la experiencia genuinamente primordial del mundo griego. Insistimos sobre lo «genuinamente primordial» de la experiencia griega porque ésta contiene, para quien sabe ver con claridad, una realidad antigua como la de los símbolos del paleolítico. No por casualidad, hemos citado anteriormente a Bachofen, y a su nombre deberíamos añadir el de Creuzer (pero después también el de Nietzsche). La misma actitud de la vanguardia moderna frente al lenguaje podría ser descrita como una renovada ortodoxia respecto al valor primordial de la «espiración», semejante al drama helenístico de quien reproponía ortodoxias sabiendo cuánto se había perdido del pasado.

La actitud de Apolonio de Rodas ante la saga argonáutica, es decir, la exclusión de una participación directa en la revelación (que conduce a la aceptación de las «tinieblas divinas» teologizadas por Plotino) es síntoma de un sufrimiento existencial tan doloroso como el de quien obra hoy. Con todo, el paralelo con la cultura helenística es sólo válido como aproximación y sugerencia. Cada hora transcurrida, en cuanto transcurrida en relación con la muerte, no puede ser idéntica a la

hora actual; y aquí interviene un componente del ser que es misterioso y que determina al ser individual lo mismo que al carácter de las colectividades. Quien quiera hoy participar de la vanguardia puede recordar el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y situarse en la condición del tartamudeante Kretzschmar. En su conferencia sobre la sonata op. 111 de Beethoven, Wendell Kretzschmar creía saber lo que había intervenido en la última producción de Beethoven, pero no conseguía pronunciar su nombre: la muerte: «Kretzschmar tropezó gravemente en esta palabra y, pegándose a la consonante inicial, sus labios produjeron una serie de pequeños estallidos que le hicieron temblar la barbilla y la mandíbula antes de aplacarse sobre aquella vocal que nos dejó adivinar qué quería decir. *Pero una vez reconocida la palabra, no nos pareció apropiada para ser recogida en los labios y repetida como hacíamos en otras ocasiones con socorredora jovialidad. Debía formularla por sí mismo, y en efecto, así lo hizo*».

NOVALIS Y HOFFMANN ANTE EL PACTO DE FAUSTO

Publicado por primera vez en *Uomini e idee*, año IX, números 7-8 (nueva serie), enero-abril 1967.

En el ensayo *Phantasie über Goethe* [Fantasía sobre Goethe], Thomas Mann, después de haber narrado el dramático nacimiento del poeta, escribe solemnemente que a la «criatura arrancada aquel día tan trabajosamente, y casi asfixiada, del oscuro seno materno... le tocó llevar con fuerte resistencia una vida verdaderamente canónica» (*«in mächtigen Aushalten ein wahrhaft kanonisches Leben zu führen»*). El lector atento al tono del discurso habrá notado más de una vez que solemnidad o parodia son, a menudo, en las palabras de Thomas Mann, indicios de una cita, bien escondida en la arquitectura original, según una técnica de «montaje»; esta técnica está inspirada sólo aparentemente por escrúpulos de objetividad y, es en realidad, determinada por el deseo de servirse alquímicamente de retazos de verdad histórica con el fin de construir una verdad autónoma sacada de la historia y más genuina que ésta, del mismo modo que el tiempo del mito puede ser paradójicamente más verdadero que el tiempo histórico. En el pasaje citado, podrá el lector sospechar con razón la cita. A no ser que se trate de una improbable coincidencia casual, las palabras usadas por Thomas Mann provienen del *Blümenstaub* [Polen de flores] de Novalis: «La vida de un hombre verdaderamente canónico debe ser siempre simbólica» (*«Das Leben "eines wahrhaft kanonischen" Menschen muss durchgehend symbolisch sein»*). Y trátase en realidad de una doble cita, puesto que justamente aquellas palabras de Novalis fueron utilizadas por György Lukács como epígrafe de su ensayo *Über die romantische Philosophie der Dasein* [Sobre la filo-

sofía romántica de la existencia] en 1907 (el ensayo de Thomas Mann es del 1948): ensayo donde Lukács afirma que sólo Goethe consiguió encontrar un orden para el propio yo solitario, enriqueciéndose aun a través de cada renuncia, y que en la liza romántica resonaron «simultáneamente confundidos en una sola incitación los dos gritos de batalla: hacia él y más allá de él».

Existe una diferencia fundamental entre las palabras del último himno del *Fausto*: «Todo aquello que es pasajero no es más que un símbolo», y las citadas de Novalis. Novalis, por otra parte, usa explícitamente el adjetivo «*symbolisch*» mientras que Goethe dice solamente «*Gleichnis*». Precisamente Lukács observó que Goethe «sabía combatir sin poner nunca en juego toda su sustancia de hombre»; a diferencia de Goethe, Novalis se entregó plenamente a la aventura de las epifanías de los símbolos, por lo que le desilusionó el *Wilhelm Meister,* y luego se sintió inducido a contraponerle el *Heinrich von Ofterdingen.* ¿Pero podían la vida del artista y las secretas experiencias ligadas con el ejercicio del arte llegar a ser argumento de una novela verdaderamente *educativa*? Al lado de Novalis, Wackenroder también intentó responder afirmativamente a aquella pregunta con las *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Efusiones del corazón de un monje enamorado del arte]. Si el arte era ante todo contemplación y revelación de secretos, experiencia extática y profecía, el más genuino adiestramiento moral debía nacer de la vida de los sacerdotes del áureo mundo de la realidad; y los aspectos más oscuros, las horas más señaladas por el misterio en la vicisitud creativa, no podían constituir obstáculos a la obra educativa, puesto que la experiencia del misterio coincidía con el acceso al bien, a lo verdadero y a lo sagrado. Eran aquéllos los instantes en que el artista vivía su suerte más solitaria, para sacar fuerzas de ella y conocimientos tales que hicieran de él el sacerdote y el maestro.

En *Der Tod in Venedig* [La muerte en Venecia] Thomas Mann declara «temeraria e indefendible empresa la educación del pueblo y de la juventud mediante el arte»: sin embargo,

Der Tod in Venedig es la biografía emblemática de un artista, y es obra educativa, por más que la solemnidad parodiezca del estilo no esté libre de ambigüedades y revele la fascinación oculta ejercida sobre Thomas Mann por la «manera grande» del narrar y por las misteriosas revelaciones que ésta permite al hacer perennes las imágenes de la muerte y de la descomposición en formas marmóreas. Aun cuando el arte no pueda ser de por sí instrumento educativo, la biografía de Gustav von Aschenbach es trágica admonición y enseñanza, y preludio del «libro del fin», del *Doktor Faustus,* que será a la vez la biografía de un artista y el más alto y tardío *Bildungsroman* de la literatura alemana.

El itinerario espiritual que une el *Wilhelm Meister* al *Doktor Faustus* ha conocido etapas más dramáticas y tempestuosas que las coincidentes con las obras de Wackenroder y de Novalis. Nacieron trágicas dudas sobre la licitud moral de las relaciones con los reinos oscuros, y nació a la vez la sospecha de que los reinos oscuros intentaran prevalecer de modo peligrosamente fraudulento sobre los fundamentos del humanismo, sirviéndose de escritos educativos en los que la figura del artista era propuesta como venerable prototipo de una futura humanidad mejor. Pero reconocer un peligro para el humanismo en los vínculos profundos con los reinos oscuros, significa ya dudar del valor y de la actualidad del humanismo. Significa, esto es, dejar de poseer la facultad de hacer propio el tiempo histórico, y aterrorizarse ante el abismo vacío que se ha abierto junto al yo en su ascensión, que ha venido a ser absolutamente solitaria. Ya Novalis había colocado en el futuro —aun siendo en un futuro inalcanzable— la hora de la genuidad del yo. Pero Novalis poseía una deliberada fuerza de serenidad que le permitía lanzarse enteramente a la aventura peligrosa, encontrando en aquel coraje personal una ayuda tan eficaz como la fe con que Don Quijote creía ciegamente en el mundo que para sus contemporáneos parecía perdido. Ciento cincuenta años más tarde, Thomas Mann transformaba, con el *Doktor Faustus,* la figura del «*praeceptor Germaniae*» en la del admonitor, consciente de los riesgos que amenazaban al

humanismo, y salvaba su integridad personal poniéndose en el más alto plano de irónico observador de la lucha entre humanismo y reinos oscuros. Ciertamente, su ironía no era sólo escapatoria ante el drama, sino, sobre todo, máscara humana de una excesiva agudeza de observación que no excluía el amor. Pero se trataba de un amor distante de ser mantenido y dado generosamente: la figura del artista se hacía cada vez más solitaria y su facultad educativa venía a ser mucho más precaria. La soledad del artista se configuraba ya como un reino oscuro del que procedían improvisas iluminaciones destinadas a los discípulos. La reserva de Goethe, quien consideraba que no todo debía decirse a todos, adquiría nueva evidencia dramática; en el horizonte de los hombres comunes había figuras de artistas que eran maestros por consumar dentro de sí la crisis de su comunidad, y, de cuando en cuando, se acercaban de nuevo a la masa con el difícil intento de hacerla explícitamente partícipe de las verdades que ellos mismos conocían tan sólo en el ansia o en la incertidumbre. En las horas de enseñanza, aquella ansia moral se volvía más profunda, y suscitaba a veces sentimientos de autocastigo. En *Die Entstehung des Doktor Faustus* [La génesis del Doctor Faustus], Thomas Mann recordó, aparentemente con una sonrisa, el día en que, en América, quiso participar en una manifestación de la campaña electoral de Roosevelt, y su discurso fue el tercer «número» del programa, después de las exhibiciones de un prestidigitador y de una ventrílocua.

En el límite del horizonte de Novalis, había unas tinieblas absolutas, impenetrables, cuya presencia transformaba toda iluminación alquimista en aventura cotidiana, serena por remota —en último análisis— de la realidad de la verdadera amenaza en torno al yo. El esfuerzo de Novalis apuntó significativamente a la educación del pueblo y a la construcción del futuro; objetivos tras los cuales se escondía la voluntad de edificar una realidad generada por el yo en su abrazo con las

tinieblas, más bien que preexistente frente al yo como un rostro extraño y temible. Análoga, pero acaso más desesperada, será más tarde la postura de Rilke, encaminada a liberarse de la sujeción del ángel terrorífico de las primeras *Duineser Elegien* y a sumergir el propio yo en una verdad emanada de sí mismo. Pero tanto Novalis como Rilke eran demasiado esclavos de aquella realidad externa, que para ellos tomaba las apariencias de la muerte, para poder sustraerse a ella: tanto Novalis como Rilke, reconocieron que la nueva verdad no habría podido nacer sin la participación de la muerte, y emprendieron la obra paradójica de defenderse de la muerte apropiándose de ella, es decir, uniendo a la misma el propio yo con un vínculo de amor. De semejante abrazo, la palabra salió debilitada y a menudo transformada en un insensato balbuceo. El sacrificio de la razón, aunque impuesto parcialmente y con aparentes reservas por la necesidad de poseer la muerte, afecta ante todo a la palabra y la reduce a un espectro, aun cuando le prometa un nuevo renacimiento y un enriquecimiento futuro de fuerzas serenas que primero le eran inalcanzables. El «*Märchen*» de Klingsohr en el *Heinrich von Ofterdingen* señala justamente la hora de la «pasión» dolorosa de la palabra, constreñida a flanquear como símbolo alquímico la renovación del yo y privada de toda verdad que no sea intrínseca a aquella fase oscura del primer abrazo con la muerte. El lenguaje esotérico del «*Märchen*» no es todavía la nueva religión: antes que la luz serena y perenne de la edad de oro, es un haz de rayos que en su improviso fulgor muestran la profundidad de las tinieblas. Toda la parte del *Heinrich von Ofterdingen* que Novalis llegó a escribir, antes de dejar la novela interrumpida, es, por otra parte, un «noviciado»: noviciado en la muerte y en la poesía, después del cual se preanunciaba la conquista del nuevo reino del yo. Su lenguaje es el del neófito que camina hacia la revelación, no aún el de la creación de lo verdadero. Y ello significa que Novalis colocaba el fulcro de su experiencia de renovación más allá de la palabra, en una profundidad del espíritu donde todo está oscuro y donde el yo sobrevive en silencio en espera de la hora en que su lenguaje purificado

y hecho verdaderamente creador podrá resonar como por primera vez, dando forma a la realidad del nuevo reino.

La muerte impidió a Novalis ver llegar aquella hora y mostró duramente cuán difícil y peligrosa fuera la obra emprendida por el artista. Los reinos oscuros aceptaron provisionalmente el abrazo del yo, pidiendo a cambio la renuncia a la palabra creadora, y luego engulleron en su abismo el yo que se había privado así de su única defensa genuina. Era un pacto faustiano, y, como tal, garantizaba la ventaja al interlocutor demoníaco, el cual se limitaba a conceder sólo un espejismo.

Con el cuento *Der Kampf der Sänger* [El concurso de los cantores], comprendido en la colección de los *Serapions-Brüder* [Los hermanos de San Serapión], Hoffmann reveló cuán perceptible e inminente era ya la amenaza del pacto faustiano, y, con su Heinrich von Ofterdingen —singular precursor de Adrian Leverkühn— mostró en la condición del artista el abismo destinado a engullir al moderno Doctor Fausto. Cuando Cyprian termina de narrar *Der Kampf der Sänger,* Theodor desaprueba su relato, observando que Cyprian «le había arruinado la imagen de Heinrich von Ofterdingen, tan llena de una inspiración que llegaba hasta lo más profundo del alma, tal como le había sido revelada por Novalis». Debe ponerse el acento sobre la palabra «inspiración» por consistir precisamente la duda moral de Hoffmann en la licitud de ese don, aunque —como el humanista biógrafo Adrian Leverkühn— Hoffmann intentó todavía una distinción entre arte inocente y demoníaco, en el vano esfuerzo de encontrar una armonía entre arte y humanismo, aun admitiendo que el humanismo está amenazado por las relaciones con los reinos oscuros. «Inspiración» será después la palabra que suscitará la recusación y la ironía de Adrian Leverkühn, orgullosa y dolorosamente consciente de la presencia del interlocutor demoníaco. Novalis había podido salvar provisionalmente la inspiración para el humanismo, proponiendo la alquimia como actividad eminentemente moral y humanística y confiando en el valor posi-

tivo del impulso que impelía al yo al abrazo con las tinieblas Hoffmann hizo coincidir la alquimia con el arte demoníaco y quedó desprovisto de todo medio —que no fuera la ironía— para reconstituir la armonía entre inspiración y humanismo amenazado. En el *Kampf der Sänger,* hay un pasaje particularmente patético: es el instante en que Heinrich von Ofterdingen se da cuenta de que el demonio, hasta ahora hórrido y temible, puede aparecer fuerte y benévolo: «Si alrededor de sus ojos lucía un insólito fuego, en torno de su boca —notó Heinrich— había una amable sonrisa, y su gran nariz de buitre, su frente alta, servían más bien para dar al rostro la expresión de una fuerza potente». Junto con el tradicional acuse de las lisonjas al diablo, creemos reconocer en aquellas palabras el eco de un lamento y la memoria de un tiempo perdido en que el demonio inspirador no era la figura del mal, sino el rostro oscuro de las fuerzas confluentes en el canto como suma y manifestación del humanismo que acogía dentro de la propia esfera paraíso e infierno, confiriendo tanto arriba como abajo el crisma santificante del yo y de la realidad. Pero Hoffmann no podía ser ya Novalis: se sentía hecho de bien y mal en constante lucha, y era demasiado poco maniqueo para considerar aquella como intrínseca a la sagrada verdad de lo real.

La hora de Hoffmann es la del extremo desquite de la conciencia, que ilumina el abismo del propio fin. La suerte faustiana de Heinrich von Ofterdingen se concluye con un engaño —puesto que el arte generosamente donado a Heinrich por el demonio no es ni por asomo el *gran* arte—; y, por otra parte, ya es también engañoso el arte de los poetas inocentes, que se revela débil y descolorido. Aquel engaño es el anuncio del predominio de la oscuridad, donde el hombre desaparece como artista y sobrevive solamente como persona moral: la extrema confesión de Adrian Leverkühn. *Der Kampf der Sänger* es así el anuncio de la hora en que la estética se vuelve imposible y absurda, en que la palabra «bello» queda falta de significado real y el hombre se encuentra ante el único problema de salvar la propia alma.

Al representar a Heinrich von Ofterdingen, Hoffmann ha adoptado hacia el arte «demoníaco» una postura aparentemente más radical, o menos ambigua, que la de Thomas Mann para con Adrian Leverkühn. Heinrich von Ofterdingen casi nunca consigue (excepto la primera vez) obtener la victoria poética sobre los otros cantores, aun recurriendo a todo el arte que le ha ofrecido su tentador ayudante demoníaco. Desde el punto de vista puramente artístico, el canto demoníaco no consigue prevalecer sobre el inocente, mientras que en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann el arte de Adrian es, prescindiendo de valoraciones morales, insuperable. Podría pues parecer que Hoffman entendiera en sentido optimista y moral la eventualidad de una perspectiva faustiana del arte, salvando el propio arte a expensas del artista perjudicado: el artista puede recurrir a las potencias ocultas para perfeccionar su canto, pero sólo obtendrá artificios ilusorios, incapaces de sostenerse ante la poesía genuina e inocente, «ingenua», según la definición de Schiller.

En realidad, el problema propuesto por el *Kampf der Sänger* es mucho más complejo, y la solución ofrecida por Hoffmann mucho más ambigua. Durante toda la narración, queda siempre aludida —de escorzo, con evidente cautela— la eventualidad de un gran arte demoníaco, simbolizado no tanto por Heinrich von Ofterdingen como por el enigmático maestro Klingsohr. Es verdad que Klingsohr tiene todas las apariencias del Fausto charlatán (basta pensar en su llegada a Eisenach, en su atavío de oropel, que derivan de las crónicas tradicionales sobre el doctor Fausto del siglo XVI). Pero Klingsohr posee efectivas facultades mágicas, y sobre todo —lo que es más importante— es verdaderamente un gran maestro cantor. Aun cuando en la competición improvisada entre Klingsohr y Wolfframb von Eschinbach, el mago es vencido, el mismo vencedor Wolfframb von Eschinbach se preocupa de disminuir la propia victoria y encontrar explicaciones a la derrota del mago: «puede que hoy haya querido la suerte, hablemos con franqueza, que mis canciones hayan resultado mejores que de costumbre, pero queda muy lejos de mí la idea de que sea

mi intención superaros. Puede que hoy vuestra alma no haya podido abrirse. ¿No sucede acaso a veces que un peso opresivo cae sobre nosotros, cual espesa niebla sobre un prado sereno, donde las flores ya no se atreven a levantar sus cabezas luminosas? Pero aun cuando os declaréis hoy vencido, he notado en vuestras canciones muchas cosas extraordinarias, y puede que mañana seáis vos el vencedor».

Podría parecer que la respuesta de Klingsohr —«¿Por qué tanta modestia?»— confirma la solución moralística, como si en la derrota del mago quedase manifiesta la debilidad del arte demoníaco frente al ingenuo, y como si Klingsohr —por un instante, patético Fausto— declarara la inanidad de sus esfuerzos. Ciertamente, Hoffmann sintió profundamente la necesidad de esta solución, preocupado por oponer una barrera moral a las tentaciones y a las visiones procedentes de esferas peligrosas; y ello justifica la evidencia que toma, por algunos instantes, la interpretación moralística y tranquilizante. Mas *Der Kampf der Sänger* se mantiene precisamente de la ambivalencia entre tentación y virtud presente no sólo en el interior de los personajes, sino también en el mismo autor. Y podría decirse que la tentación es tan fuerte por proceder de su esfera también el patrimonio de imágenes más vivas y plásticas, si no fuese precisamente este cuento uno de los textos de Hoffmann en que lo maravilloso y lo fantástico (calidades, para Hoffmann, intrínsecas a las imágenes fascinantes) se reducen a una iconografía descolorida y convencional. Salvo el «plañidero secretarillo automático» de Klingsohr (aislado en el elogio de Lothar al relato de Cyprian), los componentes sobrenaturales de la narración pertenecen al más trillado repertorio de la tradición faustiana y nada añaden a la gloria del Hoffmann visionario.

Una razón de esta insólita cautela en permitir libre desahogo a las epifanías de lo maravilloso y de lo sobrenatural, nos parece reconocible en la voluntad de Hoffmann de contraponer polémicamente su Heinrich von Ofterdingen al de Novalis. En el cuento de Hoffmann, la relación de Heinrich con los reinos ocultos se configura en un pecado escuálido, aun cuando

misterioso, que contrasta abiertamente con el imponente aparato alquimista de la novela de Novalis. Mientras que Novalis había evocado toda la iconografía de lo sobrenatural ofrecida por el esoterismo alquímico, para rodear de serena y misteriosa riqueza el acceso de Heinrich a los secretos del arte, Hoffmann —que se proponía mostrar la ambigüedad moral de aquel vínculo con los reinos ocultos— limitó al mínimo las epifanías de lo maravilloso y las contaminó con elementos charlatanescos, con el fin de sustraerse a una no deseada apología de la esfera demoníaca. Seguramente por esta misma razón, hizo subrayar por Theodor —en su crítica del cuento— el hecho de que, en el relato de Cyprian, «los cantores, con su particular disposición para el canto, nunca cantaban». Esta crítica contenía un implícito paralelo con la novela de Novalis, en la cual la prosa deja a menudo lugar al canto, y pone probablemente en evidencia la voluntad de Hoffmann de no hacer resonar el canto demoníaco de Heinrich von Ofterdingen, de Klingsohr y su fámulo Nasias, sea porque ello podría constituir una apología de la esfera pecaminosa, sea porque difícilmente un canto demoníaco citado textualmente habría podido ser vencido por un canto ingenuo. Es presumible, en efecto que, si Hoffmann hubiese citado en su cuento aquellos cantos demoníacos, habría debido hacer confluir en él —por honestidad para consigo mismo— todo su arte visionario, y habría sido incapaz de oponerles cantos ingenuos capaces de obtener la victoria.

El cuadro, por otra parte, resulta igualmente inquietante si se observa que, pese a la lisa convencionalidad de las intervenciones sobrenaturales, la interferencia demoníaca permanece fascinante y respetada. Aunque exorcizado por la convención y la ironía, lo demoníaco se enfrenta con lo ingenuo, con lo cual se identifica lo humano, y sus derrotas provisionales no bastan para liquidar su potencia fascinante: «puede que mañana seáis vos el vencedor».

La ambigüedad es, por otra parte, abiertamente manifiesta en las alusiones al canto demoníaco que salen de la boca de Heinrich von Ofterdingen, de Klingsohr y de Nasias. Aunque destinado a ser vencido, en razón de precisos motivos morales,

por los cantos de los artistas inocentes —y aunque limitado a la paráfrasis en prosa—, aquel canto es siempre el único en todo el cuento que se describe entregadamente como sublime poesía. Incapaz de crear cantos ingenuos, Hoffmann no ha podido siquiera evocarlos eficazmente en prosa, y, una vez terminado el cuento, el lector recordará ciertamente no los cantos de los maestros ingenuos, a los cuales Hoffmann dedica pálidas alusiones laudatorias, sino los cantos demoníacos. He aquí la descripción del primer canto de Heinrich von Ofterdingen, vuelto a Wartburg después de la iniciación demoníaca: «Era como si con sus acordes potentes él llamara a las oscuras puertas de un reino desconocido y misterioso, y evocara los secretos de aquella fuerza ignota allí encerrada; invocó después a las estrellas, y mientras la voz del laúd hacíase más tenue, parecía escucharse las resonantes danzas de las esferas. Cuando los acordes se volvieron más fuertes, pareció que de allí llegara el hálito de perfumes, e imágenes voluptuosas de amorosa felicidad flamearon en aquel edén de todo goce que abierto se ofrecía». Y he aquí el canto del diabólico Nasias: «El canto era verdaderamente seductor y parecía como si las llamas que Nasias esparcía a su alrededor se transmutaran en ávido deseo y en perfumes que alentaran el placer del amor, donde dulces acordes fluctuaban como divinidades amorosas que jugaran entre ellas».

Con todo, el canto de Heinrich von Ofterdingen es valorado poco después como desdichada mistificación: «Heinrich Schreiber y Johann Bitterolff, expurgando la falsa pompa de los cantos de Ofterdingen, pusieron en evidencia la miseria de la débil consistencia que se escondía en el fondo de los mismos». Y el canto de Nasias es llamado pocas líneas después de su elogiosa paráfrasis, «vacío canto de amor».

Es pues manifiesta, en la postura de Hoffmann, una ambigüedad entre moralismo e inmoral tentación hacia el arte demoníaco que queda irresuelta y deja entrever una crisis verdaderamente desesperada: el arte que alcanza al reino oscuro y al fascinador, pero la reserva moral es tan fuerte que puede mostrarse afín a la charlatanería, sin atribuir, por lo demás, autén-

tica fascinación al arte ingenuo. Aquí está probablemente la raíz de la ironía de Hoffmann, que puede ser entendida como un intento de situarse por encima de la oposición arte demoníaco-arte ingenuo, superando el compromiso en una u otra dirección y observando el conflicto desde arriba. Así, Hoffmann hace preceder el *Kampf der Sänger* de un preludio al que la presencia del estudioso del siglo XVII Johann Christofer Wagenseil confiere una nota paródica (Lothar consuela a Cyprian, criticado por sus compañeros, afirmando: «Si Theodor censura el modo como tú nos has retratado a Heinrich Ofterdingen, puedes justificarte con el hecho de haber encontrado su modelo en Wagenseil», ¡cosa que no habría podido decir Novalis!) Y, sobre todo, la parodia permite a Hoffmann salir trastornado, aunque aparentemente salvo, de la visión de la *Königsbraut* [La esposa del rey]: una de las narraciones más terroríficas de la colección, presentada como una «broma» veloz y diabólica, frente a la cual la ironía es el extremo refugio.

Al paternal, aunque misterioso, Klingsohr de Novalis, Hoffmann contrapone una figura faustiana que es grande y charlatanesca a un tiempo. Los reinos ocultos —afirma Hoffmann— no son accesibles en una atmósfera serena y moralmente límpida: para quien desciende al pacto de Fausto, la grandeza obtenida estará siempre conmista al pecado, y el artista faustiano —aun alcanzando la grandeza— será siempre un poco charlatán, un poco gitano entre los burgueses, preocupado por cubrir con la soberbia el propio complejo de inferioridad y de culpa. Hoffmann dice, por otra parte, que Heinrich von Ofterdingen no llega a ser un «gran» Fausto. Cuando el landgrave de Turingia pide a Klingsohr que ayude, en la fatal competición poética, a su alumno Heinrich, Klingsohr responde: «No llaméis alumno mío a Heinrich von Ofterdingen. Hubo un tiempo en que no parecía faltarle fuerza y coraje; pero, en vez de ello, no hace sino roer lo amargo de la cáscara sin llegar a probar lo dulce del fruto». Heinrich von Ofterdingen es el artista engañado por el demonio, que no llega a concederle todo su

poder misterioso. El verdadero Fausto es Klingsohr, envuelto en un aura de grandeza que casi ennoblece su mismo carácter demoníaco, y el landgrave —que había escuchado hostil los cantos de Heinrich von Ofterdingen— llega a admirar profundamente a Klingsohr e incluso a pedirle que se quede en su corte.

Heinrich von Ofterdingen, en el cuento de Hoffmann, es un débil, patético y frustrado aspirante a Fausto, engañado por su demoníaco tentador. Hoffmann le ha proporcionado una salvación *in extremis* —gracias al canto salvador e inocente de Wolfframb von Eschinbach— casi una descolorida paráfrasis de la salvación del Fausto goethiano; pero, en realidad, su tragedia no puede resolverse, ni podría, puesto que en ella se configura la suerte de una cultura suspendida entre el bien y el mal e incapaz de encontrar en el bien la fertilidad que el mal ofrece con ilusoria generosidad. En el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, el relato de los mercaderes presenta la figura de un joven artista instruido por su padre en la ciencia de la naturaleza, pronto a «recorrer a veces el bosque en busca de mariposas, insectos y plantas, y a acoger las inspiraciones del secreto espíritu de la naturaleza a través del influjo de sus variadas bellezas exteriores». A él se contrapone, en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, el joven Adrian, a quien su padre muestra las maravillas de la naturaleza y de las mariposas; pero la gélida y convulsiva carcajada de Adrian ante las maravillas de la creación muestra cuánto ha cambiado la condición del artista y hasta qué punto el latente pacto demoníaco excluye la serena armonía entre el hombre y los misterios de la naturaleza.

El «Fausto» de Hoffmann había puesto ya por otra parte en evidencia una típica componente demoníaca del arte, al transformar la relación entre Heinrich y Mechtild en la novela de Novalis —relación de amor que confirma serenamente secretas afinidades espirituales— en la obra de conquista demoníaca llevada a cabo por Heinrich para con Mechtild. El Heinrich de Hoffmann —un poco a semejanza del Fausto de Goethe— se sirve del pacto faustiano para conquistar a la mujer y

utiliza el arte transformado demoníacamente como instrumento de seducción. Más tarde, Thomas Mann configurará sin ambages el pacto faustiano de Adrian en el abrazo con una imagen femenina usada por el demonio para conseguir su objetivo. Pero ya en la narración *Tristan* [Tristán] Thomas Mann había mostrado la acción culpable del artista que se vale del arte para seducir a la mujer; y ya entonces se trataba de un artista demoníaco, «enemigo de la vida».

Si releemos el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, nos damos cuenta de que todos estos motivos aparecen allí vueltos en clave positiva, en la perspectiva de la mitología alquimista del «*Märchen*» de Klingsohr. El *Doktor Faustus* señala pues el extremo límite de la reversión del mito, es decir, de la transformación de sus componentes positivas en imágenes negativas, del mismo modo que el antiguo iniciador se ha vuelto en las fábulas el ogro o la bruja del bosque. Una nueva moral ha rechazado y expulsado de su esfera positiva a ciertos elementos del mito, y la narración de Hoffmann representa una fase avanzada de tal rechazo. ¿Pero trátase verdaderamente de la reversión de un mito genuino que dejó de ser comprendido? ¿O no es más bien el rechazo de una tardía evocación de mitos ya no peligrosamente genuinos?

Hoffmann ha ejercido a menudo y a fondo la función de desenmascarador de mitos ya no genuinos: sus «fábulas» aparentemente infantiles, como *Das fremde Kind* [El niño extraño] o *Nussknaker und Mauseköning* [Cascanueces y el rey de los ratones] han roto sin esperanzas la ilusión de los mitos infantiles accesibles a los adultos, mostrando una actitud diametralmente opuesta a la de Andersen. Mientras que Andersen confió en sus facultades de narrar «para grandes y pequeños», Hoffmann abrió perspectivas congeladoras y diabólicas frente al deseo de los adultos de volverse hacia el mundo infantil, y negó a éstos la ilusión de reconquistar una inocencia provisional. Su mundo estuvo siempre dominado por el pecado, por la conciencia de la inocencia perdida, por el guiñar de las fuerzas demoníacas en cada hora y forma del presente. Fue así profeta de los días en que la fábula de la Sirenita se conver-

tiría en símbolo de un abrazo demoníaco —como en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann— y en que la apología de las guerras como maravillosos poemas, manifiesta en la novela de Novalis, encontraría respuesta en la crónica de los horrores bélicos que constituye el fondo de la biografía de Adrian Leverkühn.

EL JOVEN POETA

Hermana de tempestuosa tristeza,
mira

Trakl, *Lamento*

Las cartas que Rilke escribió a Xavier Kappus desde febrero de 1903 a noviembre de 1904 [1] han recibido la denominación convencional de *Briefe an einen jungen Dichter* [Cartas a un joven poeta], la cual empero, al referirse únicamente a la condición del destinatario, parece casi implicar que quien las escribiera, consejero y admonitor, fuese un poeta llegado por lo menos a la edad madura, lejano de la juventud. En realidad, Rilke, en febrero de 1903, hacía pocos meses que había cumplido los veintisiete años; que fuera un poeta, ya entonces habría sido difícil ponerlo en duda, puesto que tenía tras de sí las *Geschichten vom lieben Gott* [Historias del buen Dios] y el *Buch der Bilder* [Libro de las imágenes]; pero desconcertante, para quien escuche con oído atento, es el tono de autoridad que adopta en las cartas a Kappus: autoridad aun en el peligroso gesto de teorizar, en tener el valor de declarar: «Ser artista quiere decir». En esto, Rilke parece curiosamente próximo (aunque con menos concitación) al Rimbaud de la carta sobre el «*voyant*», es decir, al prototipo del «joven poeta», consciente de la autoridad proveniente de su juventud, cuyas metamorfosis ochocentistas pueden seguirse a partir de Byron. En las cartas de mayo de 1871, Rimbaud no duda en teorizar, en declarar sin vacilaciones «ser artista quiere decir:», en predecir la suerte propia y la de los demás «*horribles travailleurs*». Si se confronta la admonición de Rilke a Kappus: «madurar como el árbol, que no da prisa a su savia...» con la

1. Concluidas finalmente por una carta de 1908.

celebérrima declaración de Rimbaud: «El poeta se hace vidente por una prolongada, inmensa y deliberada subversión de todos los sentidos», se observa que, más allá del primer, evidente y superficial contraste aparente, los dos poetas concuerdan en poner de manifiesto un largo y fatigoso camino hacia lo desconocido (valdría más escribir «el Desconocido»): puesto que la culminación de la maduración es para Rilke justamente el instante en que si «nos fuese dado ver más allá de donde puede llegar nuestro saber y un poco más lejos de los bastiones de nuestro presentimiento, acaso entonces soportaríamos nuestras tristezas con mayor confianza que nuestras alegrías. Porque son ellas los momentos en que algo nuevo ha entrado en nosotros, algo desconocido; nuestros sentimientos enmudecen con casta timidez, todo en nosotros retrocede, surge una calma, y lo nuevo, que nadie conoce, queda en medio de ella, silencioso»; y, con las palabras de Rimbaud, la necesaria subversión de los sentidos es para el poeta «inefable tortura en que éste necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; en que éste viene a ser el gran enfermo entre todos, el gran criminal, el gran maldito —¡y el supremo Sabedor!—, ¡puesto que alcanza lo *desconocido!*, ¡ya que cultiva su alma, ya rica, más que cualquier otro! ¡Alcanza lo desconocido y aun cuando, extraviado, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, las habría visto!». La subterránea continuidad de experiencia de lo desconocido que enlaza estos dos grupos de proposiciones —dos confesiones y, al mismo tiempo, dos autoritarias admoniciones— es ante todo testimonio de la duración de un austero y defendido humanismo, si por humanismo se puede —como nosotros creemos— entender legítimamente la genuina epifanía del mito del hombre. Aflorada de la matriz de aquel desconocido, aparece precisamente en las palabras de Rimbaud y de Rilke la imagen del hombre; sólo que ni Rimbaud ni Rilke dijeron «el hombre», sino «el poeta». No se piense en una paradoja: dijeron «el poeta» y no «el hombre» justamente para mantener firme la realidad del hombre ante lo desconocido, de donde ha surgido; puesto que si es necesaria una larga tortura, una ininterrumpida paciencia, una lenta madura-

ción, para transformar en un único punto la epifanía de lo desconocido de otro modo escindida en nacimiento y muerte, si aquello es necesario para que el poeta sea tal, eso significa ante todo que el hombre —el hombre, el poeta futuro— *está delante* de lo desconocido y no yace eternamente en su matriz. Es éste, como hemos dicho, el mito del hombre: brota de lo desconocido, como toda epifanía mítica, pero, en el mismo instante, se yergue frente a lo desconocido. Es una antropofanía que contiene en sí las epifanías de todo mito, y reina sobre ellas mientras se expande con ellas.

Si Rimbaud y Rilke hubieran dicho «el hombre», antes que «el poeta» —es decir, si hubiesen excluido el largo sufrimiento y la maduración (que también es maduración la subversión prolongada de los sentidos, por propia necesidad interior, en el tiempo)—, habrían colocado al hombre demasiado peligrosamente cerca a la desconocido: completamente abierto a lo desconocido, como si el nacimiento no fuera arribar a una playa, sino aflorar apenas por un instante de las olas. Reconocer la existencia de esta playa, decir, más bien, que permaneciendo en ella es posible madurar hacia el instante en que la misma llegue a ser espacio abierto —también a lo desconocido—, no significa «creer en el hombre» (según la expresión del más lábil humanismo), sino contemplar y experimentar el mito del hombre.

Hay, por otra parte, en las cartas de Rilke a Kappus, la certidumbre de reconocer en la antropofanía el necesario precedente de la teofanía: la larga maduración de cada poeta es sólo un instante de la maduración cósmica de la cual un día venidero nacerá Dios, pero un instante que ya encierra en sí el esquema de la vicisitud cósmica y que, por lo tanto, atestigua el consenso entre hombre y cosmos que da forma al mito del hombre; es la misma forma de la antropofanía mítica. No está lejana la profecía de Rimbaud en su carta sobre el *voyant,* el anuncio de que el poeta se convertirá en «multiplicador de progreso» en el instante en que «defina la cantidad de desconocido que se despierte durante su época en el alma universal». En este camino hacia la epifanía de lo desconocido o, en otros

términos, hacia la identificación con la muerte en el espacio abierto alrededor de la playa terrena, el hombre —a fin de que el hombre perdure— debe ser el poeta: más exactamente «el joven poeta», el que está en camino. Puesto que el camino no termina antes de la muerte, que es justamente el fruto más maduro de aquella larga paciencia, el poeta es siempre «el joven poeta»: en la dedicatoria del *Fausto,* el viejo Goethe ha hablado con despierta conciencia del «estremecimiento de juventud» que el canto convierte nuevamente en realidad.

Así como aparece frente a la oscuridad, el mito del hombre ahonda en esa oscuridad sus raíces y es ante las tinieblas como el nacimiento ante la hora prenatal: para Rilke, ante la experiencia del sexo. Lo que podría parecer la gran crisis de Rilke —ni siquiera curada por las *Elegien*—, esto es, la misteriosa experiencia sexual que siempre le hará declarar: «Amar, ante todo, no quiere decir abrirse, dar y unirse con otro (¿qué sería, de hecho, la unión de un elemento indistinto, inmaduro, aún no libre?); amar es, para el ser solo, una augusta ocasión de madurar, de llegar a ser algo en sí, de convertirse en un mundo, un mundo para sí gracias a otro; es una gran e inmodesta instancia que se le hace, algo que lo elige y lo llama a una amplia extensión», es, quizá, la consecuencia fatal de su humanismo. Procede, esto es, de su esfuerzo para salvar al hombre del muro de desconocido que tiende a absorber su imagen; puesto que el hombre, entendido como forma del mito que hemos llamado «mito del hombre», es uno y está solo ante el cosmos, dentro del cosmos, dado que su mismo semblante es el consenso entre su realidad y la del cosmos y, por lo tanto, el fundamento, el espejo, el principio, de la teofanía: el hombre, en este sentido, *der Mensch,* es uno porque uno será Dios.

Sobre esto se apoya la naturaleza genuina de la soledad que en sus cartas a Kappus, Rilke, no cesa de nombrar, a fin de que el «joven poeta» tenga el necesario viático de conciencia, y que ha marcado la vicisitud a un tiempo pública y secreta de su existencia. Si en sus cartas Rilke afirma que amar constituye una soledad más íntima ya que debe obligar a plegarse con mayor fervor sobre la propia, en la cima de las *Duineser*

Elegien, en los últimos versos de la X elegía, el «joven muerto» abandona la guía femenina (la Lamentación) y avanza a solas entre los «montes del dolor primero». Aquí, por otra parte, se cumple también la identificación conclusiva entre destino personal y destino del hombre, al juntarse la «muerte personal», que Rilke ha celebrado siempre, con la muerte del hombre: del hombre único y solo, es decir, el hombre de cuya epifanía mítica nacerá un día la teofanía. El «joven poeta» se transforma en el «joven muerto». Pero en el colmo de su soledad, en el instante en que vuelve con mayor recogimiento la mirada hacia dentro de sí, el «joven poeta» capta en aquellas profundidades no sólo el latir de la propia sangre, el «más íntimo suceder» propio, sino también la queja de las «hermanas de tempestuosa tristeza», como escribió Trakl, de las «abandonadas» que, como él, experimentaron el amor en cuanto más exclusiva soledad. Esto se dirá en la primera de las *Elegien,* muchos años después de las cartas a Kappus; con todo, el destino de las «abandonadas» está ya concluso en el ojo de quien asiste a la antropofanía y nombra al «joven poeta». Uno y solo es el hombre, porque uno será Dios, y porque tal forma es la profunda realidad de su durar frente a lo desconocido. Quien desmiente u omite tal soledad, quien cree que amar es distinto a estar sumamente solo, pertenece a un «mundo del sexo no perfectamente maduro no perfectamente puro; no lo suficientemente *humano,* sino sólo *masculino*». No por casualidad, en el *Requiem für eine Freundin* [Requiem para una amiga], la mujer que ha escogido el amar sin soledad es la que ha perdido su muerte personal y, por consiguiente, se ha alejado del hombre único y solo y del consenso con el cosmos de donde él toma apariencia en la propia epifanía mítica.

En el fondo, la perenne juventud del «joven poeta» consiste esencialmente en su permanecer cerca de la hora de su nacimiento, en la cual arribó a la única playa en que le fuese dado madurar hacia la muerte, y no recaer inmediatamente en lo desconocido. Por esto, en las *Duineser Elegien,* el hombre es siempre el «adolescente». Siempre configura su propia apariencia según la de la epifanía del mito del hombre, y, por

consiguiente, siempre permanece cerca del nacimiento, que es precisamente el instante de la antropofanía. Más allá del nacimiento, por otra parte, se abre la oscuridad con la cual el «joven poeta», el «adolescente» y el «joven muerto» poseen una misteriosa familiaridad, precisamente porque permanecen cerca del instante en que de ella afloraron, instante en que la presencia de los mismos es íntima relación con las tinieblas, dado que se contrapone a éstas como se contrapone a lo desconocido el hombre destinado a vivir y a fecundar el «espacio abierto» a fin de que se cumpla un día la teofanía. «Todo consiste en llevar a término y después generar», dice Rilke a Kappus; pero también quien lleva a término, o, mejor, quien *sólo* lleva a término, es verdaderamente joven, puesto que la juventud es la coincidencia con el primer instante de la antropofanía, el cual, en su más íntimo secreto, es ya de por sí un llevar a término y un generar, si se piensa en la teofanía que de él procederá.

RILKE Y EGIPTO

Consideraciones sobre la X Elegía de Duino

Sophiae S.

Publicado por primera vez en *Aegyptus,* año XLIV, fasc. I-II, enero-junio 1964.

Los egiptólogos desconfían generalmente de los escritores que se permiten poner pie en el recinto, reservado a los doctos, de las remembranzas del antiguo Egipto. Lo que les incomoda no es solamente la falta de erudición específica por parte de los escritores que se atreven a enfrentarse con tales temas, sino también el tono desprovisto de objetivo rigor científico, con que los mismos son tratados en ciertas composiciones literarias. ¡Bastará pensar en la audiencia concedida por Amenhotep II a Pierre Loti en la *Mort de Philae!*

Esta fractura entre investigación científica y actividad literaria es típica de nuestra época. No había ninguna fractura durante el siglo XV entre la investigación filológica de un humanista, la poesía de Poliziano y las pinturas de tema mitológico de Botticelli. Podríamos decir, con Husserl, que tal fractura deriva del haber sufrido la ciencia un alejamiento de la investigación unitaria —realizable, ésta, con cualquier actividad humana— de verdades absolutas y trascendentes: investigación que, en cambio, ha venido siendo llevada a cabo por las actividades artísticas, y en particular por aquellas que han seguido acudiendo a las remembranzas del pasado para reconocer en ellas símbolos, estímulos e instrumentos creativos. De estas actividades artísticas, nos parece ejemplo ilustrativo la poesía de Rainer María Rilke [1] y en particular, en relación con el antiguo Egipto, la X Elegía de Duino, donde las remembranzas

1. En cuanto a las relaciones entre Rilke y la cultura egipcia, *cfr*:

egipcias afloran más explícitamente que en cualquier otra parte. Estudiar este texto poético, considerar por qué las imágenes del antiguo Egipto se reflejaron en la obra de Rilke, nos parece útil aun para un egiptólogo, ya que probablemente a través de este estudio será posible tomar mejor conciencia de las razones que inducen a un hombre de hoy a dedicarse al conocimiento del antiguo Egipto. Son razones que no es fácil deducir de la más circunstanciada biografía de un docto, el cual, por hábito mental tenderá de ordinario a señalar como móvil de sus investigaciones un abstracto deseo de conocimiento, o a lo más una apreciación ética o estética del objeto de sus estudios, atento a evitar cualquier «arbitrio sentimental» que pueda poner en duda la presunta objetividad de su conciencia. En la obra de un poeta, en cambio, y sobre todo de un poeta como Rilke, perennemente dispuesto a reconocer en la propia actividad los estímulos más profundos de su ser y a manifestar de ellos los símbolos, aquellas razones pueden resultar más fácilmente accesibles. Y aquellas razones derivan, en el fondo, de la más auténtica supervivencia de las remembranzas del antiguo Egipto en nuestra cultura.

Las *Duineser Elegien,* la «máxima obra» de Rilke, son una recopilación de símbolos a través de cuya enunciación el poeta llega a penetrarse plenamente del lenguaje que le permite acercarse a la realidad, sea a sus temporales apariciones, sea a su núcleo invisible. Al final de la vicisitud creativa, en la décima y última elegía, el itinerario lírico del poeta se refleja como un espejo de la suerte de un «joven muerto», el cual conoce la muerte progresivamente. Como advirtió el propio Rilke, «si se comete el error de aplicar a las Elegías los conceptos católicos de la muerte, del más allá, y de la eternidad, se nos aleja del todo del origen de las mismas y se nos dispone a

A. Hermann, «Rilkes aegyptische Gesichte. Ein Versuch wechselseitiger Erhellung von Dichtung und Altkultur. Symposion», en *Jahrbuch für Philosophie,* IV (Freiburg im Breisgau, 1955), pp. 367-461.

una equivocación cada vez más fundamental»[2]. El «joven muerto» conoce la muerte conociendo la tierra, la realidad invisible de la tierra, y su progresivo conocimiento tiene lugar en un país (el «País de las Lamentaciones») en cuya imagen se reflejan remembranzas del antiguo egipto. Traemos aquí, en nuestra traducción, este fragmento de la elegía:

Pero allá, donde ellas viven, en el valle,
de las más viejas una, de las lamentaciones
cuidase del adolescente,
cuando él pregunta: «Nosotras éramos,
dice ella, una gran estirpe, en otro tiempo,
nosotras, las Lamentaciones. Nuestros padres
excavaban minas allá en la gran montaña;
entre los hombres hallas tú a veces
un afilado trozo de dolor primero
o, de un antiguo volcán,
llena de escorias petrificada cólera.
Sí, de allá proceden.
En otro tiempo éramos ricas».

Y ella lo guía ligera
por el vasto país de las Lamentaciones,
muéstrale las columnas de los templos o los escombros
de aquellas rocas, donde los príncipes de las Lamentaciones
la tierra un día, sabios, dominaban.
Muéstrale los altos
árboles de lágrimas y campos
de floreciente tristeza
(que los vivientes sólo conocen cual suaves
hojas de adorno);
muéstrale los animales
de los duelos, pastando, y a veces

2. R. M. Rilke, carta a Witold von Hulewicz del 13 noviembre 1925. Este pasaje de la carta y los transcritos más adelante se citan en la traducción de L. Traverso, pospuesta a su versión de las *Elegie Duinesi* (Florencia, 1959), p. 151.

un pájaro se espanta y lleva,
volando raso a través de la mirada,
lejos el escrito dibujo
de su aislado grito.
Por la noche guíale ella
abajo, a las tumbas de los viejos
de la estirpe de las Lamentaciones,
a las Sibilas y a los Admonitores.
Se acerca empero la noche,
caminan así más sumisos, y pronto
se alza, allá arriba, con la luna, el sobre todos
vigilante mausoleo. Hermana de aquella del Nilo,
la sublime Esfinge, la de la secreta cámara,
muestra su faz.
Y de admiración los llena la coronada testa, que, para siempre
callada, de los hombres el rostro
en la balanza de estrellas ponía.
No lo alcanza la vista de él,
ya en el vértigo de la primera muerte.
Pero la mirada de ella,
tras el borde del pschent
hace huir a la lechuza. Y ésta,
rayante en el lento rozar a lo largo de la mejilla,
la de madurante redondez,
marca suavemente en el nuevo
oído del muerto,
sobre un doble folio abierto, el inscribible contorno.

Y, más arriba, las estrellas. Nuevas.
Las estrellas del país del dolor.
Lentamente las nombra la Lamentación: «Allí,
mira: el Caballero, *el* Bastón,
y aquella constelación más colmada se llama:
Festón de fruta.
Después, más lejos, hacia el Polo:
Cuna, Camino, *el ardiente* Libro, Muñeca, Balcón.
Mas en el cielo austral, pura como en la palma

de bendita mano, la clara, resplandeciente M
que las madres anuncia...»

Pero el muerto debe andar,
y muda guía le da la más vieja
Lamentación hasta la garganta donde brilla a la luz de la luna:
la fuente de alegría.
Con reverencia
ella la nombra, dice: «Entre los hombres
es un río que se arrastra».

Están al pie de la montaña.
Y ahora ella le abraza, llorando.

Solo allí él sube,
a los montes del dolor primero.
Y más de una vez su paso
resuena fatalmente sin sonido.

En una carta a Witold von Hulewicz, Rilke afirmó explícitamente que el «*País de las Lamentaciones,* a través del cual la más vieja Lamentación conduce al joven muerto, *no debe identificarse con* Egipto, sino que es sólo en cierta medida un reflejo de las regiones del Nilo en la claridad desértica de la conciencia del muerto» [3]. Rilke no pretendía pues ofrecer una interpretación en clave esotérica (común a tanta literatura sobre el tema) de la religión funeraria egipcia, sino que había creído oportuno servirse de imágenes egipcias como los más apropiados símbolos para dar forma a la vicisitud del joven muerto, a la «íntima y durable metamorfosis de lo visible en lo invisible», cuya conciencia es situada por las *Elegien* «prudentemente en sus tradiciones, invocando con esta actitud antiquísimas remembranzas y ecos de remembranzas, y evocando incluso en el culto egipcio de los muertos una presciencia de semejantes relaciones» [4]. También éstas son palabras de Rilke,

3. R. M. Rilke, carta a W. Hulewicz cit., p. 151.
4. *Ibíd.*

y bien reveladoras. La conciencia de la metamorfosis de lo visible en lo invisible es situada por las *Elegien* prudentemente en sus tradiciones. Este «prudentemente» permite entender más de cerca la técnica creativa del poeta. Para simbolizar y encuadrar la metamorfosis, Rilke ha elegido las imágenes egipcias, no porque sean verdaderamente depositarias de ésta, sino *prudentemente,* por ser harto apropiadas para que se las invista con aquel significado (y, efectivamente, Rilke prosigue: «evocando *incluso* en el culto egipcio de los muertos...»). Las verdades a que el poeta se refiere están en relación con la parte más profunda del hombre y, por lo tanto, son harto apropiadas para que se las simbolice con imágenes cronológicamente *profundas* como el «pozo del pasado» de Thomas Mann. Y buscando en la extrema profundidad del tiempo, Rilke halla las imágenes del antiguo Egipto. ¿Por qué precisamente éstas, y no las históricamente más antiguas, más profundas, de la prehistoria?

No falta, en realidad, en la elegía, una alusión a realidades prehistóricas: «entre los hombres hallas tú a veces / un afilado trozo de dolor primero / o, de un antiguo volcán, / llena de escorias petrificada cólera»: imágenes que parecen referirse a sílex prehistóricos tallados y afilados. Pero, indudablemente, es mayor el número de referencias al antiguo Egipto. ¿Porqué?

Notemos, ante todo, que el Egipto de Rilke es esencialmente un «país de la muerte», reino, justamente, de *Lamentaciones.* Al sustantivo femenino alemán *die Klage,* Rilke probablemente ha hecho corresponder la imagen de las lamentaciones egipcias, con las melenas sueltas (como muestra uno de los primeros versos de la elegía). Rilke ha visto en el antiguo Egipto sobre todo la tierra de las prácticas funerarias, y, efectivamente, Egipto, para un profano moderno, puede parecer una tierra de supulcros, y su antigua civilización con la mirada puesta en la muerte. La identificación *Egipto-tierra de los muertos* no es, con todo, tan superficial. El país de las *Lamentaciones* es tierra de muerte sobre todo porque es símbolo del pasado: de aquel pasado que el hombre reconquista llegando a parti-

cipar de la metamorfosis de lo visible en lo invisible. En la elegía, la remembranza del antiguo Egipto tiene una función no desemejante a la de la antigua Grecia en los *Sepulcros* de Foscolo. La verdadera tierra de la muerte es el pasado, aquella parte de la existencia que ya pasó a lo invisible. Al querer simbolizar esta realidad, el poeta se ve precisado a elegir, de entre las imágenes del pasado, la que le parezca más reveladora de su carácter de pasado, y, por consiguiente, la más penetrada de muerte. Para Foscolo, fue la Grecia de Homero y de Maratón, la Grecia de los sepulcros de los héroes, porque para Foscolo el símbolo de Grecia, que es el canto griego, es un canto fúnebre. Y al resultado de Foscolo debía forzosamente llegar el neoclasicismo, por hallarse en su misma raíz la visión de Winckelmann: «Si hemos de ser exactos, puede decirse que sólo hay un instante en que el hombre bello es bello» [5]. Aquel único instante era el instante de la adolescencia: un sólo instante de belleza; por consiguiente, no una continuidad de vida en la belleza. Un instante de belleza, la adolescencia; por lo tanto la belleza estéril, la muerte.

Cien años pasan de Foscolo a Rilke, y en Rilke, en la X Elegía, reaparece el adolescente, el joven muerto; pero él ya no reconoce la muerte en el paisaje de Grecia, sino en el de Egipto. La videncia de los descubrimientos arqueológicos ha mostrado Egipto al profano como el país en que la vida tendía a la muerte desde su primer instante, y no han faltado escritores que se complacieran en el esoterismo como aquel Schuré, probablemente no desconocido de Rilke, que en su libro *Les grands initiés* dedicó todo un capítulo a un Egipto misterioso arbitrariamente fantástico [6], en que se iniciaba en la muerte del mismo modo que al joven muerto en el país de las Lamentaciones.

Es sabido que entre las dispares lecturas de Rilke hubo obras como la de Schuré, y no faltan en la X Elegía puntos de contacto con las teorías en aquéllas manifiestas: los anti-

5. *Cfr.* al respecto el monólogo de Goethe en *Carlota en Weimar,* de T. Mann, trad. it. (Milán, 1955), p. 422.

6. E. Schuré, *I grandi iniziati,* trad. it. (Bari, 1920), pp. 99-130.

guos soberanos como «Admonitores», reyes sacerdotes iniciados en una sabiduría misteriosa, la Esfinge como emblema de misterio, etc. Pero si Schuré y los escritores a él semejantes tuvieron intención de interpretar *históricamente* la cultura egipcia, y llegaron a resultados que justamente suscitan la repulsa de los estudiosos, Rilke se mantuvo extraño a tales fines. Para él, el antiguo Egipto fue un repertorio de imágenes antiguas, marcadas por la muerte, aprovechables como símbolos de una vicisitud que debe ser intrínseca a la historia íntima de cada cual.

La elección de las imágenes para la X Elegía corresponde pues a la identificación, por parte de Rilke, del antiguo Egipto con una remota tierra de los muertos que en la cultura europea va sustituyendo como tal a Grecia, a causa, sobre todo, de los descubrimientos arqueológicos y de su interpretación por parte de los profanos. A este respecto, los descubrimientos arqueológicos han sobrevenido en el momento justo: esto es, en el momento en que el patrimonio de los vestigios helénicos empezaba a revelarse insatisfactorio, incapaz de simbolizar la antigua tierra de muerte y revelación, el «pasado», en suma, cuya exigencia sobrevivía en los artistas. Bastará pensar en las pinturas de tema mitológico de Böcklin, que, de año en año, se alejaron más cada vez de la iconografía clásica tradicional y se poblaron de figuras de una mitología híbrida y salvaje [7], a la cual procuró encontrar después la ciencia de la mitología una contrapartida histórica también en la Hélade.

Las causas de que Grecia, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzara a revelarse como un patrimonio insatisfactorio de imágenes del «pasado por excelencia», es un problema de gran envergadura. Pensamos que tal fenómeno puede también haberse derivado del desarrollo de la mitología comparada y de las teorías, con ella relacionadas, sobre el simbolismo astral de los mitos. Según éstas, el mito griego ya no era entendido, de hecho, como una realidad única y tipificada en la historia de la humanidad, sino como una acepción —semejante a tantas

7. Por ejemplo, el *Juego de las olas,* de la Pinacoteca de Mónaco.

otras— de la mitología universal: acepción en que se reconocían significados recónditos que era empero difícil encontrar en los monumentos arqueológicos, pues estaba demasiado arraigada la costumbre de considerar a estos últimos desde un punto de vista exclusivamente estético. El propio pensamiento neoclásico hizo extremadamente difícil que se utilizaran los monumentos de la antigüedad clásica como documentos de la historia de la civilización: se continuó mirando las imágenes clásicas desde un punto de vista esencialmente estético, al tiempo que se abrían nuevos horizontes a la historia de las religiones y la ciencia de la mitología, basándose en las cuales se «descubrían» sin escrúpulos los monumentos arqueológicos exóticos.

Por otro lado, podríamos afirmar que la incapacidad para encuadrar los monumentos de la antigüedad clásica en las nuevas doctrinas mitológicas e histórico-religiosas (que habrían permitido encontrar en los mismos nueva actualidad), provenía de una especie de contraste entre las imágenes clásicas y una civilización de la técnica, como la de la segunda mitad del siglo XIX, en la que los propios instrumentos técnicos sugerían formas monstruosamente exóticas, a las cuales podía corresponder mejor un Oriente de misteriosas revelaciones que una clasicidad considerada racional por presupuesto.

En realidad, establecer entre estos hechos relaciones de causa y efecto es sumamente arbitrario. Lícito es sólo reconocer en su vastedad el fenómeno que supuso el abandono, por parte de los artistas, del patrimonio clásico en ventaja del oriental: fenómeno que es simbolizado de modo ejemplar por la X Elegía de Duino, donde el pasado por excelencia, la «tierra de la muerte», es el valle del Nilo y no Grecia.

RILKE Y LA POÉTICA DEL RITUAL

Al publicar, en 1906, la segunda edición del *Buch der Bilder,* Rilke insertó en él un grupo de seis poesías intituladas «Los zares», escritas en 1899, en los tiempos de su mayor interés por la poesía oral rusa. Sólo tres de aquellas poesías tienen la apariencia de la *bylina,* pero probablemente su tema —la vicisitud de Fëdor, hijo de Iván el Terrible y último de los Rurik— no deriva de ningún ciclo tradicional de *byliny* [1]. Una de ellas contiene una evocación que parece pertenecer ya al mundo espectral de *Malte*: el zar está solo en una sala del Kremlin, en la hora del crepúsculo, ante un icono de la Virgen cubierto de joyas y de placas de oro y plata, según la tardía costumbre de «vestir» a los iconos con metales preciosos, dejando al descubierto sólo el rostro y las manos. El propio zar, con su rígido atavío recamado de hilos de oro y plata, parece un icono centelleante, y afloran de sus vestidos resplandecientes el rostro y las manos, tan pálidos como oscuros son los de la Virgen. Después, a la luz del sol poniente, rostros y manos parecen desaparecer, y quedan en la penumbrosa sala, la una frente a la otra, dos relumbrantes envolturas de aspecto humano.

Fëdor es el último descendiente de antepasados que le han restado fuerzas desde su nacimiento, agotando en sus empresas la vitalidad de la estirpe. Se comprende fácilmente que Rilke haya podido reconocerse en tal personaje, él, que más de una vez se definió como el último de una larga descenden-

1. *Cfr.* E. M. Butler, *Rainer Maria Rilke* (Cambridge, 1941); (trad. it., Milán, 1948), p. 89.

cia[2] e identificó la frustración de su juventud con la inevitable debilidad del portador de una sangre cansada[3]. Y se puede también comprender, gracias a la evocación de Fëdor, una razón secreta del deseo de Rilke de atribuirse (según parece, arbitrariamente) una antigua nobleza familiar equipada con sus sellos y blasones[4]. Aquellos aristocráticos emblemas del pasado eran, de hecho, el equivalente de la *parure* dorada de Fëdor, testimonios de una antigua elección y no desprovistas de una subsistente eficacia. No debe olvidarse, en efecto, que justamente la *parure* soberana garantiza la última supervivencia de Fëdor en las tinieblas que sobrevienen, y permite la identificación de lo que queda de él con el simulacro divino. Es no obstante una salvación ambigua, puesto que también el icono de la Virgen se convierte en un simulacro desprovisto de rostro, y precisamente gracias a ello se hace semejante a Fëdor. La

2. Véase también el título —*Die Letzten*— de la colección de narraciones escrita entre 1898 y 1899 y publicada en 1902.

3. El problema de la niñez y de la adolescencia de Rilke podría resolverse evidentemente en clave psicoanalítica, pero no nos parece oportuno aplicarle una «clave» estereotipada (que, por otra parte, se referiría sólo al aspecto más superficial del psicoanálisis). No se puede, en cualquier caso, olvidar que Rilke tuvo siempre una singular (y no callada) devoción por su padre, no obstante la escasa riqueza afectiva que de éste recibió. Algunos pasajes de la IV Elegía de Duino (versos 37 y s.) atestiguan una participación en la existencia del padre como último eslabón de la cadena que ligaba a Rilke a sus predecesores, en contraste con la actitud de repulsa siempre mostrada por el poeta para con los amantes de sexo masculino. Se puede suponer que viera en el padre un doloroso portador de vida, extraño a la figura de la madre, en la cual se reflejaron (antes que tener su origen) las repugnancias de Rilke por la maternidad y por la eventualidad de una relación erótica edípica.

4. Más de una vez, Rilke ha dado por cierta su descendencia de una familia noble de antiguo origen, que parece haber sido sólo homónima de la del poeta. Usó siempre, para sellar la correspondencia, un sello con dos lebreles rampantes, cuyo escudo fue esculpido sobre su tumba en Raron. Tampoco este emblema heráldico parece tener relación histórica con su familia. Es notorio, por otra parte, el deseo de Rilke de tener familiaridad con personajes de la aristocracia, cual si éstos fueran depositarios de los antiguos elementos emblemáticos destinados a sobrevivir en lo invisible como la *parure* de Fëdor.

individualidad humana desaparece; queda tan sólo lo que el hombre cree que es apariencia de sí, y nada más. Sin embargo, se podría también decir que queda aquello que contenía al hombre, de lo cual el hombre era sólo el «contenido» provisional y perecedero. Sobre todo en este sentido debe entenderse la evocación de Fëdor, si se recuerda la constante preocupación de Rilke de transformar en invisible lo visible, a través de la actividad poética. En una carta de 1915, escrita durante la elaboración de la IV Elegía de Duino, Rilke afirmó que probablemente su misión consistía en representar el mundo desde el punto de vista de un ángel ciego que mira dentro de sí [5]. La metamorfosis de Fëdor puede señalar la epifanía de las imágenes que el ángel ciego descubre en su propio interior, mientras la componente humana de lo visible se desvanece en la oscuridad.

Lo que sobrevive en la visión del ángel aflora del pasado, como los emblemas soberanos de Fëdor y las insignias heráldicas de Rilke, y permite participar —siquiera pasivamente— en la transformación de lo visible en invisible. La actitud pasiva del hombre ha sido, por otra parte, teorizada por Rilke como la postura típica del artista, objeto inerte de por sí implicado en la vicisitud de las fuerzas que presiden la metamorfosis. Pero la pasividad inevitable permite un mínimo de actividad aparentemente volitiva: la ejecución de un ritual que consiste en acoger en la propia vida las supervivencias del propio pasado personal, prenatal, aun sabiendo que no podrá derivarse de ellas una supervivencia para el hombre, sino su desaparición en la transformación de lo visible en invisible, en la visión del ángel ciego.

Un acto de aquel ritual es la evocación de Fëdor, que es también reconocimiento de la propia identidad en Fëdor, y una experiencia anticipada de la propia desaparición. Otro acto análogo es, indudablemente, la autoidentificación de Rilke con el protagonista de las *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Cuadernos de M. L. B.). No nos parece con todo acep-

5. *Briefe 1914-1921,* p. 80.

table la interpretación de E. Butler, la cual reconoce en Malte una «víctima propiciatoria poética», hermana de Werther: «sea Goethe o Rilke (¿y cuántos otros poetas?), ponen todos sus tormentos emotivos e intelectuales en la cabeza de una criatura hecha a su semejanza, y la expulsan a las tinieblas, para que lleve todas sus iniquidades a una "tierra deshabitada"» [6]. Rilke, de hecho, no se aleja nunca del propio personaje; lo que Malte tiene de humano es Rilke mismo: el resto, los símbolos y los emblemas que sobreviven a Malte, como la *parure* dorada a Fëdor, es el conjunto de elementos del pasado a los que Rilke debe acercarse ritualmente, puesto que constituyen su propio pasado personal. Malte no tiene vida autónoma distinta de la de Rilke: es Rilke mismo en el momento de cumplir el ritual prescrito. Y las angustias de Malte son los restos de terror de quien sabe que debe cumplir un ritual que garantizará no su supervivencia, sino su desaparición. Tal desaparición no llega a ser tranquilizadora como el paso a lo invisible observado por el ángel: a aquel invisible, llegan los elementos que contenían al hombre —la *parure* de Fëdor, el atavío ducal de Carlos el Temerario en el lecho de muerte, descrito minuciosamente en el *Malte*—. Pero el hombre posee sólo la gracia ambigua de participar en la metamorfosis de lo visible cayendo en la oscuridad y cesando de ser.

El capítulo XVII de la segunda parte del *Malte* finaliza con la búsqueda del cadáver de Carlos el Temerario por los campos helados en torno de Nancy, y lo que encuentran el duque y los cortesanos precedidos del bufón son unos despojos mortales roídos por los lobos, sólo reconocibles por alguna vieja cicatriz conocida. La desaparición de lo humano se halla ya avanzada: «la cara se había congelado en el hielo; y cuando de él la arrancaron, una mejilla se desolló, seca, lívida; y la otra apareció roída por los perros o los lobos; y el resto hendido por una gran herida, a partir de la oreja. No se podía pues hablar ya de rostro alguno» [7]. El rostro de Fëdor ha desapa-

6. E. M. Butler, *Rainer Maria Rilke,* cit., p. 220.
7. Trad. it. de V. Errante (Turín, 1963), p. 215.

recido ya en la oscuridad; pero la *parure* no cesa de resplandecer: al margen del manuscrito, hay la descripción del cadáver colocado en el lecho fúnebre y vestido con los atavíos ducales: «El blanco del jubón y el carmesí de la capa contrastaban, estridentes y sin gracia, entre sí y con los dos tonos negros del baldaquín y de la yacija. Se adelantaban, enormes, las botas de montar escarlata con grandes espuelas de oro. Y que aquello de allá, en el otro extremo, fuera una cabeza, resultaba innegable al ver la corona: una inmensa corona ducal, tachonada de no sé qué piedras preciosas».

El bufón observa atentamente el cadáver: «La muerte se le antojaba un titiritero que necesitara un duque al instante».

Estas últimas palabras son reveladores de modo concluyente: la muerte transfiere a lo invisible «un duque», las insignias ducales que contenían a Carlos el Temerario; lo demás, el hombre contenido por aquellas insignias, ha dejado de ser, no tiene pues entrada en lo invisible.

Los «contenedores» de lo humano —como la *parure* de Fëdor o los atavíos ducales de Carlos el Temerario— son, en su antropomorfismo, análogos al títere, el cual se convierte en el símbolo de las realidades que se parecen al hombre, pero que están destinadas a durar transformadas en lo invisible, mientras que el hombre «allí donde siente se destruye». En efecto, la imagen del títere se presenta de nuevo con este mismo significado en la IV Elegía de Duino:

Wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschaun, dass um mein Schauen
an Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuss, der die Bälge hochreisst.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel[8].

8. «Aunque se me pida que me quede ante el tablado de las marionetas / no, tan cabal es mirar también a otra parte, / pues, a mi mirada compensar al fin, / allá, como actor, debe bajar un Ángel, / que extirpe los despojos. / Ángel y marioneta: eso es finalmente comedia» (versos 52-57).

«Ángel y marioneta»: es muy probable que Rilke haya pensado en el escrito de Kleist del cual más tarde el *Doktor Faustus* de Thomas Mann dirá: «Sin embargo, no se trata más que de estética, de la gracia libre que está reservada a los títeres y al Dios, es decir, al inconsciente o a una conciencia infinita, mientras que toda reflexión que esté entre el cero y el infinito mata la gracia» [9]. Aquella «gracia libre» era para Rilke la participación en lo invisible, reservada al títere y al ángel, no al hombre. El terror que aflora a menudo en las primeras elegías alude a la sospecha angustiosa de que sean los hombres apariencias de marionetas o de *parures* antropomorfas, antes que lo contrario. Un discurso explícito sobre la vida autónoma de la marioneta, destinada a sobrevivir en lo invisible, se encuentra ya en el ensayo *Puppen* [Muñecas] en el cual muñecas hórridas, ajadas, «impuras», «han superado la comprensión infantil, han iniciado, por así decirlo, una propia vida independiente» [10]. Al iluminar la conciencia autónoma de las muñecas, Rilke bosqueja brevemente una teoría de la vida de los objetos inanimados e insiste de manera reveladora sobre el amor con que él puede recordar la vida ínsita en «una mesita de trabajo, una devanadera, un telar doméstico, un guante de novia, una taza», y el odio que, en cambio, «inconsciente en nosotros, constituía ciertamente una parte de nuestras relaciones para con ella», la muñeca, «el monstruo». Todos los objetos pueden, por lo tanto, gozar de una vida autónoma gracias a la cual sobrevivirán en lo invisible. Y el hombre observa con placer, o aun con ternura, los síntomas de aquella vida, imaginándose tal vez que volverá a encontrar junto a sí en lo invisible los objetos familiares, cuando la metamorfosis se haya cumplido. Sólo la vida autónoma de la muñeca suscita odio en el hombre, pues ella es el objeto antropomorfo; la muñeca, con su forma, anuncia trágicamente al hombre que es ella misma y no él quien sobrevivirá en lo invisible.

9. T. Mann, *Doktor Faustus,* trad. it. (Milán, 1956), p. 344.
10. M. von Hattingberg, *Rilke und Benvenuta,* trad. it. (Florencia, 1949), p. 217.

No obstante esta evidencia dolorosa y este odio no oculto, Rilke afirmará que encuentra «de una belleza conmovedora» [11] las monstruosas muñecas pintadas por Lotte Pritzel que tienen relación con su ensayo. Y aquí tenemos un punto fundamental al que hemos querido definir como su «poética del ritual»: la misión del poeta consiste en la esmerada celebración de un ritual que armoniza con la transformación de lo visible en invisible; al celebrar este ritual, el poeta debe ponerse precisamente en el punto de vista del ángel ciego que mira dentro de sí, debe —esto es— mirar como quien ve en lo invisible. Para quien observa, desde aquel punto de vista, las monstruosas muñecas de Lotte Pritzel —las muñecas vivientes de existencia autónoma— son «de una belleza conmovedora» por estar destinadas a durar en lo invisible. La celebración del ritual que coincide con la práctica de la poesía exige que el poeta flanquee su punto de vista humano con el del ángel, y venza sus repugnancias y sus terrores para contemplar también el objeto odiado que, en lo invisible, toma el lugar del hombre.

Esto implica asimismo que el poeta sea algo diverso, y algo más que el hombre. En efecto, aunque pasivamente, el poeta es usado por las fuerzas superhumanas de suerte que adquiera el punto de vista del ángel, y es verdaderamente en esto «alumno de la muerte» [12]. Pero si así es, ¿garantiza la práctica del ritual, al poeta, un destino diverso del de los demás hombres y una supervivencia en lo invisible? Rilke jamás ha dado respuesta a esta pregunta, que ha sido la desazón más trágica de su problemática existencia y experiencia poética. ¿Adquiere el poeta el punto de vista del ángel sólo en el instante de la metamorfosis de lo visible en invisible, desapareciendo después, como es la suerte del hombre? ¿O bien tiene el poeta en común con el ángel una perenne facultad de visión y de supervivencia en lo invisible? Por más que no exista en la obra rilkiana una solución explícita del problema, se puede observar

11. *Ibíd.*

12. M. von Hattingberg, *Rilke und Benvenuta,* cit., p. 54: «...En Florencia, en Bolonia, Venecia y Roma, allí donde me detenía ante las lápidas, como un alumno de la muerte, y me dejaba educar».

que, por lo menos en las primeras Elegías de Duino, Rilke, aun ejerciendo la facultad de figuración «angélica» que le ha sido impuesta, se ha mantenido dolorosamente cercano a los hombres como si supiera que también él sería partícipe del destino de destrucción de éstos tan pronto como el ritual hubiese llegado a término. La trágica invocación inicial de la I Elegía:

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein [13].

anuncia toda una serie de constataciones dolorosas del abismo que separa a los hombres de los ángeles y de lo invisible; y, mientras habla para los hombres, Rilke parece, con absoluta evidencia, hablar también para sí, o al menos para que aquel yo al cual será reducido cuando las fuerzas superhumanas que intentan la celebración del ritual y el nacimiento de la poesía habrán cesado de servirse de él. Hay empero en la elaboración de las elegías un momento (dificilísimo de establecer cronológicamente) a partir del cual el ángel desaparece y ya sólo se precisa la evocación de la suerte tranquilizadora del joven muerto. También la X Elegía comporta un ritual, en el que intervienen elementos de un pasado mítico; pero ya no se trata de un ritual que se cumple ante la presencia amenazadora del ángel —es decir, de un ritual que preludia la desaparición del hombre—: la Lamentación que guía al joven muerto lo conduce «instruido» hasta el pie de las montañas «del dolor primero», a las cuales él se dirige solitario y purificado o, por lo menos, preparado para una definitiva purificación. Ya anteriormente, Rilke había hablado, más de una vez, de una impureza que implícitamente obstaculiza el acceso a lo invisible. En los *Fragmente aus verlorenen Tagen* [Fragmentos de los días perdidos], documento de la grave crisis que había su-

13. «¿Quién, si grito, me oirá de las filas de los Ángeles? / suponiendo aun que uno me atrajera / de improviso contra su corazón: / yo me desvanecería ante su fuerte presencia» (versos 1-4).

frido durante el invierno de 1900, aquél había constatado la impureza que marca al hombre cuando éste se encuentra en la espectral «tierra de nadie» que coincide con su más auténtica condición humana [14]: «...jornadas como éstas no pertenecen a la muerte como tampoco pertenecen a la vida. Pertenecen... oh, tierra de nadie, si existe un Espíritu de nadie, un Dios de Nadie por encima de vosotros, pues bien, entonces a él pertenecen, a este ser invisible y siniestro... Se nos constriñe a pensamientos mínimos, se nos da a beber inmundicias y con ellas se nos emborracha; escarbamos en el fango, caminamos luego ensuciados por preciosos recuerdos; gotea nuestra suciedad sobre tierra sagrada, cogemos cosas, estimadas e intactas hasta ahora, con nuestras manos hinchadas y llenas de sudor, y todo se vuelve común, común a todos, válido para todos...». En esta última observación («todo se vuelve común, común a todos»), puede que aparezca la angustia de quien siente desvanecerse el propio privilegio de poeta, próximo al de los ángeles, para volver a ser hombre, condenado a la impureza y la no-supervivencia en lo invisible. Las muñecas mismas son de por sí impuras («desaliñadas, pagadas de sí mismas, impuras...»), y Rilke había dicho a Magda von Hattingberg: «...¿no se necesita acaso toda la infinita inocencia de los niños para quitar, de una sola vez, cuanto hay en él de sucio y corrompido?» Pero si el niño es inocente y portador de inocencia, otro tanto sucede con el poeta por ser instrumento de fuerzas superhumanas. El ensayo sobre las muñecas, aunque lleno de imágenes de odio, es en el fondo el ritual gracias al cual las muñecas adquieren, en las palabras del poeta, la inocencia que permite a la vida autónoma de éstas sobrevivir en lo invisible a diferencia del hombre.

¿Por qué sin embargo el poeta no puede ejercer también sobre el hombre su facultad purificadora? En las primeras Elegías de Duino, la respuesta a esta pregunta es solamente un «no» sin explicaciones. Y, por otra parte, tampoco la X Elegía, aun con sus evocaciones tranquilizantes, extiende a todos

14. *Briefe und Tagebücher*, p. 404.

los hombres el acceso a la salvación y a la supervivencia en lo invisible. Protagonista de la X Elegía es el *joven muerto,* no el hombre muerto en general, y nosotros sabemos que en la antropología de Rilke existen categorías bien precisas: el niño, inocente y portador de inocencia; los jóvenes muertos, a los cuales quizá se garantiza una participación en lo invisible; y los adultos, los hombres en su gran mayoría, aquellos a quienes está negada la pureza y la supervivencia en lo invisible. También ésta es indudablemente una división ritual que corresponde al ritual coincidente con la práctica de la poesía. De aquel saca ésta significado y valor, de suerte que el joven muerto se convierte en el prototipo de quien ha muerto de *propia* muerte, dejando madurar dentro de sí la propia muerte «como un fruto».

Morir de propia muerte es un concepto frecuente —y celebérrimo— en el pensamiento de Rilke. Antes de afrontar el significado auténtico de este concepto en el cuadro de su poética, es empero necesario observar que el pensamiento de Rilke no aparece como un conjunto ordenado y armónico, sino que revela antinomias y angustiosas elecciones provisionales. Rilke parece perennemente turbado por la contraposición dialéctica de la percepción de la presencia del ángel (con la consiguiente certidumbre de una no-supervivencia del hombre en lo invisible) con la intuición de una relación secreta entre vida humana y muerte capaz de definir la muerte como un espacio interior de la existencia humana. La X Elegía de Duino señala la sobrevenida de esta última intuición, y comporta la desaparición del ángel. Pero en las primeras elegías encuéntranse intentos de armonizar, la una con la otra, las dos componentes dialécticas para salvar para el hombre la facultad de entrar en lo invisible, por lo menos en el caso de los jóvenes muertos: de aquellos que murieron de propia muerte.

Morir de propia muerte es casi el *ritual de vida* contrapuesto al *ritual de poesía* en la vía de acceso a lo invisible. Así como el poeta cumple su misión evocando ritualmente las imágenes que sobreviven en la visión del ángel, el hombre

que muere de propia muerte se apropia de la única realidad ínsita en él que le permitirá sobrevivir a la transformación de lo visible en lo invisible. La celebración de ambos rituales implica cierta pasividad, puesto que Rilke afirma que el poeta debe dejarse usufructuar por las fuerzas superhumanas del mismo modo que el hombre debe dejarse morir de la muerte que le es propia (y Rilke celebró uno y otro ritual, sea en su actividad de poeta, sea rechazando en sus últimos días los estupefacientes que le habrían aliviado los sufrimientos de una forma de leucemia extremadamente dolorosa, pero que le habrían ofuscado la conciencia). El sentido del ritual de morir de propia muerte reside sobremanera en esta pasividad que casi transforma al hombre en la marioneta privada de voluntad que tiene garantizado el acceso a lo invisible. Y ello conduce nuevamente a la sensación de Rilke de ser el último y débil heredero de predecesores que agotaron antes de su nacimiento las fuerzas de la estirpe. Aquella debilidad coincidía, por otra parte, con una singular elección o predisposición para experimentar, con la pasividad impuesta por el rito, el madurar de la propia muerte. Parece que Rilke no haya querido transferir la propia condición personal y la experiencia de su vida a un plano más general. En la carta a Hulewicz sobre el significado de las *Duineser Elegien,* ha atribuido sin embargo a la propia condición de «último» un valor de paradigma de la presente condición histórica de los hombres, confiriendo con pesarosa nostalgia a las realidades del pasado —también a los hombres del pasado— excepcionales (aunque pasivas) facultades de conocimiento [15]: «Todavía para los padres de nuestros padres, una "casa", una "fuente", una torre conocida, incluso su propio vestido, su capa, eran infinitamente más familiares; cada cosa como un vaso, en el cual ellos encontraban lo humano y donde acumulaban todavía más elementos humanos. Ahora nos llegan de América cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, *figuras de la vida...* Una casa, en el sentido americano, una manzana americana o una vid de aquellos lugares, no tiene

15. *Briefe 1921-1926,* trad. it. (Florencia, 1947), pp. 324-25.

nada de común con la casa o el racimo de uvas en que había penetrado la esperanza y la meditación de nuestros abuelos... Las cosas animadas, vividas, *conocidas por nosotros,* declinan y ya no pueden ser sustituidas. *Nosotros somos tal vez los últimos que hemos conocido todavía tales cosas*». Pero éste era ya el discurso de quien había concluido la X Elegía, de quien había hecho desaparecer, siquiera provisionalmente, al ángel del horizonte de la poesía, y podía escribir en la misma carta: «La tierra no tiene otra salvación que volverse invisible: *en* nosotros que con una parte de nuestro ser participamos de lo invisible, que tenemos (por lo menos) cédulas de participación en el mismo y podemos aumentar nuestra posesión de invisibilidad durante nuestra estancia aquí...».

La posibilidad humana de «aumentar la [propia] posesión de invisibilidad» consistía, por otra parte, en la celebración del doble ritual, de vida y de poesía, equivalente a la voluntad de aceptar pasivamente la propia muerte y la propia misión de poeta. Cada instante transcurrido en la aceptación de ese estado pasivo era entonces para Rilke un atesoramiento invisible. Esto permite concluir que, aun durante las horas de mayor confianza en la facultad humana de tener acceso a lo invisible (muriendo de propia muerte), el pensamiento de Rilke estuviera dominado por una estructura fundamental: existe una fuerza superhumana que se hace evidente en la metamorfosis de lo visible en invisible y que impone al hombre una sujeción que debe aceptarse pasivamente celebrando un ritual prescrito. Ante aquella fuerza superhumana Rilke se ha debatido entre el instinto de reconocer en ella una presencia aniquiladora —el ángel— y la voluntad de reconocer en el propio hombre una parte de la misma. En el primer caso, el hombre no tiene acceso a lo invisible, y se colocan en su lugar las marionetas o la *parure* de Fëdor; en el segundo caso, el hombre puede tener acceso a lo invisible si, abandonándose pasivamente, muere de propia muerte, es decir, si no se opone a la parte de invisible que lleva en él. Análogamente, la suerte del poeta puede ser la desaparición cuando la celebración del ritual ha terminado, o la elección para una perenne condición «angélica» durante el ritual

y *después* de él, o el común destino de los hombres que pueden sobrevivir en lo invisible muriendo de propia muerte.

Sería arbitrario establecer cuál de estos destinos fue para Rilke más verdadero en el instante de su muerte. Su misma voluntad de mantener lúcida la conciencia en sus últimas horas, aun a costa de duros sufrimientos, podría no ser otra cosa que una extrema y heroica voluntad de ser partícipe del propio destino hasta el fin, cualquiera que éste fuese. Podría ser, también, que la explicación más genuina del ritual —con ser totalmente misterioso— del «morir de propia muerte» consistiera en una aceptación impecablemente pasiva de un destino desconocido, al final de una vida durante la cual el hombre no hubiera opuesto nada a la presencia y la maduración de la muerte yacente en él. Esta muerte le ha sido transmitida, junto con la vida, por sus padres; y es su propia muerte, que le llega con la sangre de su estirpe y que se completa con su vida como las dos mitades simétricas de un fruto. El problema de la identidad personal es siempre resuelto por Rilke en sentido religioso, puesto que él afirma que *propia* lo es sobre todo la muerte —la cual confiere individualidad a la otra mitad del fruto: la vida—, y la muerte que cada cual lleva en sí es una parte de lo invisible, una presencia, por consiguiente, de las fuerzas superhumanas que rigen la metamorfosis. Sin ellas, y sin la muerte que de ellas proviene, el hombre no posee un yo individual: en términos junguianos, se podría decir, paradójicamente, que para Rilke el hombre no puede decir: «Yo pienso» si no sabe que «en él se piensa», con la diferencia —o la paráfrasis— de que, en lugar del pensamiento, Rilke se refería a la muerte.

La noción de un *ritual de vida* y, sobre todo, de un *ritual de poesía* ha evitado que Rilke se redujera al silencio antes que practicar la poesía. Ha superado así la experiencia de Rimbaud, que justamente llegó al silencio en su incapacidad de aceptar un ritual antes que una garantía de salvación, y que, por lo tanto, rechazó la pasividad absoluta frente a lo superhumano, impulsando la propia facultad poética hasta el límite extremo del «activismo» soteriológico. Rilke, en suma, ha reco-

nocido en el comportamiento humano (en el sentido puramente «géstico») un valor —ya sea puro reflejo— que tal vez sólo d'Annunzio ha experimentado en la poesía de los primeros años del siglo xx. Descubriéndose como «último de una larga descendencia», Rilke ha vivido hasta el fondo la suerte de la cultura occidental, consiguiendo reconocer en la debilidad y en la consunción la máscara contingente e «histórica» de la condición humana.

LA MEDIDA Y LA GRACIA

a la memoria de Wolfgang Borchert

I

Según las informaciones que Rilke quiso ofrecer a sus amigos y a quienes con él mantuvieron correspondencia acerca de la propia actividad poética, sus *Sonette an Orpheus* [Sonetos a Orfeo] fueron compuestos en un brevísimo espacio de tiempo, de un tirón, bajo el impulso de una aplastante fuerza que el poeta usaba como instrumento, mientras que las *Duineser Elegien* requirieron más de diez años, con largas pausas, para llegar a término. En febrero de 1922, «en algunas semanas, agitado por las más gigantescas olas» y luego «en un ímpetu del espíritu que consiguió apenas soportar físicamente» (carta a I. Junghanns, 5 abril 1923), Rilke reanudó y concluyó las *Elegien* y «tuvo el don» de los *Sonette.*

Por más que los estudiosos hayan expresado muchas y justificadas reservas sobre la veracidad absoluta de estas «revelaciones» de Rilke, queda el hecho de que éste haya querido confirmar una vez más con un preciso testimonio autobiográfico, su doctrina del poeta como instrumento de fuerzas que lo trascienden, justamente en el período en que su experiencia religiosa parece haberse alejado definitivamente de las formas cristianas de su juventud. Las observaciones de Angelloz sobre la gradual refutación del cristianismo por parte de Rilke, llegada al máximo en las *Duineser Elegien,* inducirían a reconocer en ellas un síntoma del nuevo aflorar de las vicisitudes dolorosas de su adolescencia (cuya herida, ciertamente, no se había nunca atenuado o, por lo menos, el deseo de acusar a sus

atormentadores: como atestigua la carta a su antiguo instructor y de la voluntad de aliviar el peso del sufrimiento que aquéllas le causaran, sustituyendo la devoción cristiana de entonces y la mística de la humillación duramente vivida en Sankt Polten por la experiencia de una religión del Dios oscuro que era también libre expansión del ánimo por vías desconocidas. En su carta del 22 de febrero de 1923 a Ilse Jahr, Rilke, por otra parte, se refiere explícitamente a su más reciente itinerario religioso y a la refutación del cristianismo («Más y más se aleja la experiencia cristiana; el Dios antiquísimo la supera infinitamente»), añadiendo una dramática confesión de su devoción al Dios oscuro: el abismo entre nosotros y Dios —escribe Rilke— «está lleno de la oscuridad de Dios, y, cuando alguno lo experimente, que baje a él y ulule en aquel báratro (más necesario es esto que sortearlo)». Falta en aquella carta toda referencia abierta a la actividad poética: la experiencia religiosa parece su único tema; pero, evidentemente, una escisión entre las dos esferas es imposible: a nosotros nos toca descubrir la poética más allá del ritual, o en el ritual.

De las numerosas cartas con que Rilke anunció la composición de los Sonetos y el fin de las Elegías se trasluce claramente que aquél reconoció una gracia en el haberse sentido aprehendido y constreñido a crear. «Gracia», sin embargo, es una palabra muy precisa en el lenguaje teológico cristiano y debe procurarse no usar por comodidad tal significado técnico del vocablo cuando se lo considera en un contexto diverso. En la citada carta a Ilse Jahr, Rilke precisa que «lo aprehensible se va, se transforma, en vez de la posesión se aprende la relación, y nace una anonimidad que a su vez debe partir de Dios para ser perfecta y sin efugio». Esta anonimidad puede pues ser reconocida, ya en el poeta-instrumento, ya en la fuerza que constriñe a componer los Sonetos, a los cuales resulta apropiada otra frase de la misma carta: «las virtudes se toman de Dios, del ya no nombrable, y recaen en la creación, en el amor y en la muerte...». El logro de la anonimidad perfecta es gracia, y de ella procede la creación de la poesía; pero la poesía es también cauta medida del gesto: la de los cuerpos

en las estelas áticas evocadas por la II Elegía: «hasta aquí somos nosotros». La medida es, empero, anonimidad suprema: ritmo y justeza del gesto vuelto apropiado a la ola que penetra los dos reinos, de lo visible y de lo invisible.

Cuando Rilke concluye la carta a Ilse Jahr, diciendo: «Eres demasiado joven, querida niña, para comprender ahora, al punto, lo que quiero decir; pero mira, una cosa es ahora para mí más importante que todo lo demás: ¡ser preciso!», alude a aquella medida, que es ante todo precisión. No basta observar que se trata de un ritual —de vida y de poesía—, y que todo ritual debe cumplirse con absoluta precisión: la noción de medida es indudablemente de naturaleza ritual, puesto que permite al hombre ser aprehendido por lo superhumano en el instante en que reconoce en los propios gestos los confines de la propia humanidad, pero trasciende el ritual identificándose con una enseñanza —la aprendida por Rilke «alumno de la muerte»— que procede libremente de la gracia. Y así vuelve la palabra gracia a rozar su significado cristiano; pero sólo por un instante, ya que la gracia libre y generosamente donada por la fuerza superhumana es, ante todo, anonimidad del Dios oscuro, extraño a toda redención. En el fondo, aun con ser trágica, la visión de aquellos que están en el fondo del abismo lleno de la oscuridad de Dios es símbolo de una interacción entre hombre y Dios que se manifiesta en la recíproca anonimidad. La medida de los gestos en las estelas áticas es la sublimación y la regla de aquella interacción; es la sombra de la oscuridad divina sobre el cuerpo humano, y más el silencio que la palabra; pero la palabra impuesta al poeta «aprehendido» y constreñido a hablar coincide, también ella, con un «justo» silencio o —lo que es lo mismo— con el «escuchar de los santos» en la I Elegía:

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
Heilige hörten[1].

1. «Voces, voces. Escucha, mi corazón, / como sólo los ángeles escucharon» (versos 54-55).

La estrofa de Valéry (de *Charmes*) que Rilke tradujo y llamó «redentora» (carta a D. von der Mühll del 7 de febrero de 1923) empieza con:

Patience, patience, patience,
patience dans l'azur!
Chaque atome de silence
est la chance d'un fruit mûr.

Madurar en silencio, «dejar madurar los frutos en un tiempo que parece retardarse infecundo» (carta citada), es la aceptación de la medida: de modo que paciencia y soledad son las condiciones de espera; y, por otra parte, la medida sólo puede nacer de la soledad y la paciencia, cuando —en el paciente y solitario retardarse en el caos que parece infecundo— la medida de los confines humanos —la medida antes que la poesía— llega a curar la discordia entre espíritu y sensación, y es un encontrarse aprehendido por la gracia, un purificarse en la anonimidad del hombre que se halla frente a la anonimidad del Dios.

En su paráfrasis de la estrofa de Valéry, Rilke evita el sustantivo de fruto maduro y lo sustituye con el abstracto «maduración»:

Was wir dem Schweigen verschulden,
macht uns das Reifen genau! [2].

La metáfora se ha acercado al hombre; ya no hay símbolo, sino nombre de circunstancia: «*Reifen*». Es el ansia de Rilke por evitar todo diafragma entre el tema de la poesía y la condición humana, entre la medida y el hombre: puesto que la medida no puede ser otra cosa que el «hasta aquí somos nosotros» de las estelas áticas, más acá de todo emblema más remoto, emblema vegetal.

2. «Lo que debemos al silencio, / nos hace exacta la maduración».

La medida, por otra parte, es intrínsecamente infecunda: no debe engañar su identificación con «*Reifen*». «Madurar» es en Rilke palabra recurrente —especialmente en las *Elegien*—, pero allí donde se junta con la iconografía vegetal —y, por consiguiente, con su significado natural— se aleja del hombre: vuélvese paradigma de circunstancia, no de hecho vivido. Madurar, cuando la metáfora del fruto es abolida y queda la abstracción, es la unión de paciencia, soledad y silencio, es un fenómeno más temporal que realmente natural: es el tiempo de la justa espera. El uso por parte de Rilke de una palabra de significado preciso en el mundo vegetal, aparentemente inapropiada y por lo tanto desnaturalizada, forma parte de su técnica lexicológica: de los «juegos de espejos» (como dijeron algunos estudiosos de las *Elegien*), es decir, del reconocimiento de ecos y reflejos del exterior vegetal, animal y mineral, sobre la condición del hombre, el cual «no se encuentra a su placer» en el «mundo significado» (I Elegía).

No en el exilio, sino en el desasosiego y las «*malaises*» (es palabra de Rilke) del universo visible, el hombre está fatalmente constreñido a reconocer que es «ajeno» a la tierra, por lo que usa palabras que serían más bien apropiadas a otros seres, como «*Reifen*». Decir «*Reifen*» sabiendo que nunca se trataría de verdadera maduración es reconocer la condición humana: es, pues, medida. Pero la medida es el don de la gracia, y, por consiguiente, el sufrimiento del

Es bleibt uns vielleicht
irgendein Baum an dem Abhang[3]

es sólo el camino que recorre el destino, aun cuando no se revela adverso.

Rilke nunca conoció la experiencia de la fertilidad que coincide con la verdadera maduración. Por lo que respecta a su destino personal, es quizás más iluminador que cualquier

3. «Nos queda quizá / un árbol en la ladera» (versos 13-14 de la primera elegía).

otra interpretación, el capítulo sobre la castidad de los religiosos de *Das Wesen des Christentums* [Esencia del cristianismo], de Feuerbach. Considerando que él creía en el Dios oscuro, puede decirse que aquel Dios lo puso en la intersección de dos mundos, visible e invisible, y le impuso la esterilidad en el reino visible como condición para la maduración en el invisible. Aun dudando, no podemos menos de reconocer en el ulular de los que yacen en el abismo de la oscuridad divina, el sufrimiento convertido en paradigma de espasmo de quien sabe que debe obtener la gracia sólo aceptando ser el «solitario» y el «alejado». Decir que esta actitud es típica de cierta cultura germánica de principios del siglo XX y recordar, por ejemplo, la selección de versos de Gertrud Eysoldt llevada a cabo por Hoffmannstahl sobre la línea de la soledad del artista, nada significa. En este punto de nuestro discurso, Rilke ya no puede insertarse en el cuadro histórico-cultural de su época, sino que queda solo y abstraído de toda contingencia histórica. Esta actitud nuestra, en su ahistoricidad, supone muchos riesgos: ante todo el riesgo de la devoción al Dios oscuro en quien Rilke creyó. Pero preferimos aceptar este riesgo como condición necesaria para acercarnos al poeta, antes que sacrificar la experiencia de lo esencial a las normas de una metodología hoy más «calificada».

Rilke fue el hombre estéril por excelencia. Su convicción de ser «el último de la estirpe», su duro y exasperado rechazo de la posesión (*«Wo ist ein Mann der Recht hat aus Besitz?»*, del *Requiem für eine Freundin*), su apología de las «abandonadas» (*«Hast du der Gaspara Stampa...»*), son, todas, experiencias de esterilidad, frente a las cuales la maduración se entiende sólo como tiempo de justa espera —es, por otra parte, la espera de la muerte para la virgen que debe preferir la muerte a ser poseída: piénsese en su dramática relación con Paula Becker—. La espera *justa,* la «paciencia», puede aparecer en el mundo visible como un tiempo de horrores; y es inútil e inoportuno desviar los ojos de sus hórridas y macabras composiciones juveniles, publicadas por Angelloz, pues éstas son, con todo, el más remoto tiempo de espera, la hora colmada de

horrores «visibles», horrores por ser una hora demasiado lejana, cronológicamente, de la epifanía de la gracia.

Aquellas composiciones, por otra parte, son documentos reveladores de la experiencia de Worpswede y de la relación con las «dos vírgenes», y el tiempo de Worpswede fue alejado de Rilke por su existencia en Muzot precisamente porque era tan importante. Pero la hora importante transcurrida es negada precisamente porque ha transcurrido, cuando ya es inminente la gracia. Las primeras fases de la iniciación resultan ya hórridas y vergonzosas para quien se halla en el umbral de la revelación, precisamente porque, en formas imperfectas, aludían ya a ella.

Quien es aprehendido por el don de la gracia, quien está constreñido a la anonimidad frente a la anonimidad del Dios, ya sólo vive humanamente en la duración, en el tiempo. Así, la maduración es tiempo de espera, el abandono estéril es presente que dura en el umbral de lo invisible. La experiencia del tiempo es la única supervivencia de la condición humana —en los términos de la antropología de Rilke— y aún no supervivencia, sino esencia, percepción del confín, conciencia: *medida.* Las evocaciones rilkianas del padre y de los antepasados en las *Elegien* son sólo experiencias de tiempo: pasado experimentado por quien simultáneamente conoce el presente. No dura sino la secuencia temporal cuando se cumple la anonimidad: cuando es dada la gracia. Así, la medida, que es manifestación humana de la gracia, es, ante todo, tiempo —ritmo—. En las *Letzte Gedichte* [Últimas poesías], *Der Tod Moses* [La muerte de Moisés] vale como ejemplo. Escogemos ésta por su particular evidencia, aunque podríamos detenernos en otras.

La primera estrofa:

Keiner, der finstere nur gefallene Engel
wollte; nahm Waffen, trat tödlich
den Gebotenen an. Aber schon wieder

klirrte er hin rückwärts, aufwärts,
schrie in die Himmel: Ich kann nicht![4]

El primer verso se inicia con una palabra inmóvil y sola —estamos tentados de decir: «con un grito»; pero no es un grito, sino una enunciación escandida—: «*Keiner*»: «Nadie». Sólo así puede comenzar la poesía de la muerte: es la anonimidad fatal, ya sin distinción, entre hombre y Dios, pero absoluta y por exigencias de «teología», referida al ángel: para Rilke, perenne máscara en la enunciación de la oscuridad. Después, las palabras esdrújulas, deslizantes, ruedan el ritmo —medida— que debe concluirse con el ángel, el cual es la oscuridad «hablada»: «*der finstere nur gefallene Engel*». Y entre «*finstere*» y «*gefallene*» el «*nur*» es sílaba oscura: materia de oscuridad entre los ritmos de oscuridad de los atributos deslizantes. «*Wollte*»: es correspondiente simétrico de «*Keiner*»; fijo, deslizante, fijo: la sintaxis coincide con el ritmo: «*Keiner-wollte*». Son enunciados inmóviles, pausas o, mejor, cristales, o —en fin— silencios. Después, dos secuencias escandidas y echadas atrás en el discurrir del canto: «*nahm Waffen*» - «*trat tödlich*». El acento está atrás, es un «retardado» que acentúa la espera y celebra en ansioso anticipo el fluir: «*den Gebotenen an*». El vínculo «*trat*» - «*an*» está garantizado por el incontenible «*den Gebotenen*», «el Designado»: el hado, pero también la figura humana, la hipóstasis del destino, hecha más grave por la coincidencia entre Designado y Moribundo. Luego, la pausa y la solemne, rápida, calma-fatiga: «*Aber schon wieder*». Luego el verso entero y estridente, que después de la cesura viene a ser repetición que vuelve a la sílaba final igual, sonido áspero que se transforma en constante de fatal monotonía: «*klirrte er hin*» — «*rückwärts, aufwärts*». Y, finalmente, el «sensato» discurso que coincide con el desenlace e induce a descuidar fluidamente la cesura: «*schrie in die Himmel: Ich kann nicht!*».

4. «Nadie, sólo el fosco ángel caído, / quiso; se armó y mortal vino hacia el Designado. Pero tumultuoso / en seguida retrocedió hacia arriba / gritando a los cielos: "¡No puedo!"»

La primera estrofa de *Der Tod Moses* es tanto más significativa en sus ritmos atormentados —en su medida de gracia que embarga y arrebata—, cuanto que la estrofa discurre con tradicional cadencia y cesuras escandidas, ritmos que «laten fuerte» en el significado lexicológico:

Denn, gelassen durch die dickichte Braue
hatte ihn Moses gewarht und weitergeschrieben:
Worte des Segens und den unendlichen Namen.
Und sein Auge war rein bis zum Grunde der Kräfte [5].

Literalmente, las palabras significan una defensa contra el ángel. Pero lo que sigue, la tercera estrofa, es en el fondo la prueba de la inutilidad de las precedentes dudas y defensas: es un ritmo de violencia que rueda, encuentra obstáculos, los afronta y los barre. Aunque aparezca la figura de Dios, no se trata de verdadera epifanía —porque la epifanía está en los ritmos de cada estrofa, en la medida, también, de las dos primeras— sino de reconocimiento de fuerza por parte del constreñido a experimentar la gracia. Procede y trastorna con irresistible y no fluido empuje, pero más fuerte que los obstáculos —como es justo y necesario que suceda en la experiencia del devoto—:

Also der Herr, mitreissend die Hälfte der Himmel,
drang herab und bettete selber den Berg auf.
Legte den Alten. Aus der geordneten Wohnung
rief er die Seele: die, auf! und erzählte [6].

y aquí la violencia se rompe, la medida permite la cadencia que calma:

5. «Porque bajo las tupidas cejas, quieto / Moisés lo había visto, escribiendo también palabras sagradas y el infinito nombre. / Puro era el ojo hasta el fondo de toda fuerza».
6. «Así bajó el Señor, arrancando medio cielo consigo, / a abrir la montaña. / Tendió al viejo. Y desde la morada ordenada / dijo al alma: ¡Ven! y le narraba...».

vieles Gemeinsame, eine unzählige Freundschaft[7].

Después nace la palabra victoriosa sobre el hombre: es la muerte que llega. La medida impresa por la gracia en el sonido de la voz humana, pues el hado transcurre, y «solemnidad» o «cadencia» vuélvense conceptos insensatos ya que se retorna al caos —otrora, antes de la «maduración»; ahora, lleno de destino—. La deliberada longitud del primer verso es confirmada por la repetición de «*genug*» que es cumplimiento y fin —la medida se vuelve ritmo de muerte contemplada y «*genug*» es ya conclusión de «*Reifen*»—:

Aber am Ende wars ihr genug. Dass es genug sei[8].

Después, todo continúa como ya se quería desde el principio —pero desde el principio de modo secreto, con licencia de obstáculos que parecían firmes, de defensas contra la muerte que eran homenaje al destinado a la gracia y patente de su nobleza—:

gab die vollendete zu. Da beugte der alte
Gott zu dem Alten langsam sein altes[9]

y «*vollendete*», al sustituir «*genug*» —así como el *cumplimiento* sustituye en el transcurrir del destino al *bastar*—, permite la epifanía ínsita en el paso de «*der Herr*» a «*der alte Gott*». La fractura del último verso indica la extrema epifanía, no ya nombre sino rostro divino, «*Antlitz*» —divina anonimidad, medida—:

Antlitz. Nahm ihm im Kusse aus ihm
in sein Alter, das ältere. Und mit Händen der Schöpfung
grub er den Berg zu. Dass nur einer,

7. «Muchas vicisitudes comunes, una infinita amistad».
8. «Pero al fin bastó. Que así fuera».
9. «...también el alma cabal admitió. Entonces el antiguo Dios / lento se inclinó sobre el anciano antiguo».

ein wiedergeschaffener, sei unter Bergen der Erde,
Menschen nicht kenntlich [10].

El resto es conclusión que llega necesaria y fatalmente: «explicación» del trance de la muerte. Medida equivale a sudario; gracia es la muerte que viene del Dios antes que del ángel caído.

II

El final de la IV Elegía de Duino:

> *...Mörder sind*
> *leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,*
> *den ganzen Tod, noch vor dem Leben so*
> *sanft zu enthalten und nicht bös zu sein,*
> *ist unbeschreiblich* [11].

parece desnaturalizar el profundo valor de la gracia dada al poeta, proponiendo más allá de su actividad «escrita» una supuesta experiencia «inescribible» que sería perfecta. No obstante esta impresión, debe reconocerse que Rilke fue uno de los poetas más alejados de la mística de lo «inescribible» y de lo «indecible»: aun con su continua ansiedad ante el desvanecerse del hombre en lo sumo de la sensación, él no habría nunca aceptado —creemos— las doctrinas que atribuyen a Dante la voluntad de transferir el vértice de la poesía al silen-

10. «Rostro. Y con el beso asumió a su edad / cuanto era más antiguo. Y con su mano el Creador volvió a colmar la montaña, que sólo una fuera / creada de nuevo, de las de la tierra / desconocida de los hombres».

11. «Los asesinos son fáciles de comprender. / Pero esto: la muerte, la plena muerte / aún antes de la vida / tan suave encerrar sin ira alguna / es inescribible».

cio de la iluminación, al final del último canto. En la misma IV Elegía se halla la confirmación de cuanto suponemos:

...Hier, ich bin davor.
Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch
gegagt wird: Nichts mehr—, wenn auch von der Bühne
das Leere herkommt mit dem grauen Lufzug,
wenn auch von meinem stillen Vorfahrn keiner
mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar
der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug:
Ich bleibe dennoch. Es gibt inmer Zuschaun[12].

La repetición del «*wenn auch*» no es respiro afanoso, sino solemne y ritmada voluntad de durar: al colmo de una experiencia tan rara para el hombre que podría parecer no humana, Rilke ha encontrado la fuerza para hacer coincidir voluntad y destino, *no obstante* (¡y el «no obstante» es el «*wenn auch*»!) la amenaza de la soledad. «*Es gibt immer Zuschaun*»: en estas palabras está la más genuina profesión de fe poética de Rilke, casi un lema que circundara la figura del poeta en su divisa. Sólo más adelante, en la IV Elegía, penetra un poco de patetismo: «*Wenn mir zumut ist, / zu warten vor der Puppenbühne...*». «*Wenn mir zumut ist*»: ¿quién exige, quien pretende? Sin duda, lo que concede la gracia. Pero si la gracia es esencialmente extrahumana, la medida es el fruto del instante en que la relación del poeta con lo extrahumano se convierte a un tiempo en sujeción y victoria. La soledad de Rilke nace de la práctica cotidiana de esta paradoja, que en su dureza excluye relaciones normales con los hombres. Experimentar la gracia usando la propia voz como espejo de aquélla es al mismo tiempo obtener la victoria en la lucha con el ángel. La metáfora

12. «Aquí estoy yo, delante / aunque las lámparas ya se apaguen, / aunque llegue a susurrárseme: Basta, / aunque del tablado provenga ya el vacío / con el soplo de aire gris, / aunque de mis silenciosos antepasados / ninguno se siente ya conmigo, ninguna mujer, / ni siquiera ya el niño con su ojo bizco: / yo aún me quedo. Siempre queda algo que contemplar».

«voz-espejo» no es arbitraria, puesto que, en la experiencia de Rilke, voz y mirada tienden constantemente a confundirse y sobresalen en la facultad de acoger gracia, que coincide con el escuchar silencioso y con el mirar del ángel cegado, vuelto hacia el interior. Pero identificar la voz y la mirada en una sola función («*Es gibt immer Zuschaun*») significa desviar la voz de sus funciones de relación humana y social y ofrecer al prójimo —lejano e inalcanzable— una inescuchable contemplación hablada: «*unbeschreiblich*». Sin embargo, Rilke sigue hablando y escribiendo; pero habla y escribe con total conciencia de su soledad, «*wenn auch...*», haciendo definitivamente dura y emblemática la imagen del poeta lejano de los hombres, del vidente, a quien algo exige la duración, la contemplación y el discurso.

¿Tiene significado observar que así se cumple el decurso histórico de la poética de la «inspiración», desde el «furor» de Giordano Bruno al «voyant» de Rimbaud? Lukács diría —antes ha dicho— que sí, y Brecht, evocando la imagen de los poetas sentados en «sillas de oro», ha confirmado su adiestramiento histórico. Con todo, se nos puede preguntar si es lícito colocar dentro de la historia —como en una prisión fatalmente cerrada— a quien tantas veces declaró que quedaba fuera de ella y, sobre todo, a quien vivió experiencias no reducibles dentro de los racionales confines del historicismo. ¿O habrá tal vez medio de separar la historia del historicismo, y de admitir la enseñanza de quien vio en la historia la hipótesis de una ontología misteriosa: la síntesis *a posteriori* de fantasmas racionales que, de la realidad, conservan sólo las apariencias más ambiguas y precarias?

En el ámbito del historicismo, la sujeción-victoria de Rilke, la medida y la gracia, son términos de una paradoja que excluye a la redención, sea porque —*a priori*— redención es realidad religiosa más allá de los confines de la razón, sea porque el fantasma racional de la redención coincide con la victoria moral sobre lo absurdo de la paradoja, victoria que esconde una culpa o, por lo menos, un elemento disgregador.

Desde este punto de vista, la poesía de Rilke, y sobre todo

la de las elegías y de los sonetos, es el banco de pruebas de la moderna conciencia moral. Ningún poeta alemán, desde los tiempos de Goethe, ha concedido mayores licencias a las tinieblas, «presumiendo» juntar la gracia con una medida humana curadora. Pocos otros poetas, por otra parte, han desechado como Rilke la definición de «paradoja» para el esquema de su experiencia existencial. El sacrificio implícito en la fatal aceptación de la gracia —aceptación que no depende tanto de un acto de voluntad cuanto del sobrevivir, desde su nacimiento, a la gracia donada— ha hecho de Rilke un personaje preparado en todos los aspectos a sufrir su suerte, o al menos ha hecho que aquél presentara tal rostro al mundo. Los años de esterilidad aparente que fraccionan la composición de las elegías, y el símbolo de los mismos (símbolo genuino; por lo tanto, vivido y verdadero) en la evocación de la «tierra de nadie», no deben inducir a engaño; aun lamentando humanamente las angustias impuestas por un destino impío, Rilke no ha dudado de que aquél fuera el destino «hecho para él», así como el devoto no duda de que la religión a él revelada sea necesariamente la suya. Y una tal coincidencia entre condición humana, experiencias y atributos humanos, y suerte predeterminada, excluye la paradoja no tanto en declaraciones programáticas cuanto en el hecho concreto de sobrevivir. La supervivencia —o simplemente: la existencia— histórica de Rilke es, pues, el elemento que mayormente pone en crisis todo intento de configurar su ser en una perspectiva historicista. Si se niega el valor polémico de tal elemento frente al historicismo, se concede a este último una victoria poco satisfactoria: puesto que así la medida y la gracia cuya simbiosis Rilke experimentó —o hizo ver que experimentaba— se reducen a la «silla de oro» de la poesía de Brecht; y semejante emblema, si bien puede servir para condenar moralmente al hombre, excluye de la condena al poeta, implicando que el hombre podría ser sólo un sedicente poeta.

En este punto, seremos los primeros en reconocer la ligereza de quien ofrece una obra de Rilke y que, para demostrar que éste fue verdaderamente un poeta, dice con solemnidad:

«¡Leed!». Es indudable que la poesía vive ante todo en ella misma; pero queda por ver si «la poesía» es efectivamente una página impresa, sometida a una lectura «de comprobación» de las cualidades poéticas de quien la escribió. Antes diríamos que semejante «prueba» de las cualidades poéticas de Rilke —aun induciendo la mayor parte de los jueces a conferirle los laureles— contrasta abiertamente con cuanto él quiso y supo ser. El problema que aquí se suscita no es reducible al acostumbrado esquema dialéctico de arte «comunicativo» y de arte concluso en sí mismo o —lo que puede ser lo mismo— abierto en direcciones inaccesibles. La poesía de Rilke es indudablemente «comunicativa» en cuanto —si se entienden sus acrobacias verbales como juegos de espejos— quien se encuentra reflejado en aquellos espejos es precisamente el lector; y, por lo tanto, el lector recibe del poeta la «comunicación» de la propia mirada, alterada y de rebote. Pero no se puede decir que esta comunicación sea fin en sí misma, o que el poeta mire exclusivamente en una dirección vedada a todo el mundo, cuando menos porque Rilke tuvo plena conciencia de la actividad humana consistente en someterse a visiones y fuerzas incomunicables, y la distinguió con nitidez y doloroso rigor del ejercicio de la palabra. La palabra fue para él lo que se dice explícitamente en la IV Elegía: «*Zuschaun*». No nos dejemos engañar, a este respecto, por las habituales interpretaciones del llamado «Simbolismo» (bastará pensar en el *Castle of Axel* [El castillo de Axel], de Wilson), que creyeron descubrir una importante verdad en la abolición de rigurosos confines entre las percepciones de los distintos sentidos y que usaron como epígrafe los célebres versos de las *Correspondances* de Baudelaire. Baudelaire mismo escribió que «*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» como largos ecos que *lejos se confunden,* y la «*ténébreuse et profonde unité*» en el horizonte de aquel *lejos* no es —se dice explícitamente en el soneto— la experiencia de la *verdad* del hoy, sino más bien el fondo del error de vista, de la ilusión óptica vinculada a «*les transports de l'esprit et des sens*». «*Zuschaun*» significa sin duda alguna para Rilke «contemplar», «estar viendo»; y en el «*wenn auch*»

que escande la espera del «*Zuschaun*» está la conciencia del obstáculo puesto por «*les transports de l'esprit et des sens*». Ya en el soneto de Baudelaire, las evocaciones de las «correspondances», que podríamos llamar *dolorosamente* dominantes («*Il est des parfums frais...*»), son una serie de engaños y de turbaciones, así como las fases de las *Métamorphoses du vampyre*. Si de verdad se quiere encontrar en los versos de Baudelaire el emblema de su poética y, sobre todo, de su personal destino de poeta (que puede mejor ayudarnos en el intento de conocer un cierto instante de la cultura europea), hay que detenerse en las últimas estrofas de la última lírica de *Les fleurs du mal*:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

Un crítico del estilo y de la estructura reconocerá que la rima «*ancre-encre*», dominante en la notación trivial del tercer verso de la primera estrofa, es consumida y abandonada como, en el tercer verso de la segunda estrofa, «*Enfer ou Ciel, qu'importe?*», condicionado por la rima de «*réconforte*». Esto significa que las dos estrofas se rigen por su respectivo primer verso —«verdad y gracia»— para durar en mediocre medida en los dos versos sucesivos y cumplir en el cuarto la metamorfosis «verdad-medida», que puede significar «gracia-medida». Pero eso significa también que, si se quiere encontrar en Baudelaire al «simbolista» o al patrón del «simbolismo», el problema de esta particular temperatura de las experiencias poéticas de una estación es mucho más complejo de lo que pueda

suponer quien atribuye a las *Correspondances* valor de paradigma de verdades antes que de engaños. Y sobre todo deberá reconocerse que el problema de poética suscitado en nuestro discurso por el «*Zuschaun*» de Rilke como nombre de la palabra, es ante todo un problema de relaciones entre el yo y lo otro, mejor, el otro (hipóstasis personales de lo que hemos definido como medida y gracia). En las dos estrofas de Baudelaire recientemente citadas, el primer verso es la epifanía del *otro*:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!

El último verso es la epifanía del yo que sobrevive al don de la gracia:

Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

Por esto, el inderogable «*Zuschaun*» de Rilke no es palabra incomprensible, pura aceptación de gracia aniquiladora; ni palabra legible, medida agotada en su mensurabilidad. Es, precisamente, «contemplar», «estar viendo» *no obstante*. Es, en otros términos, el peso mensurable, y de todas maneras perceptible, del organismo viviente que dura ante el yo y el otro, aceptando sólo en el instante que precede a la muerte el acoger como propio emblema al yo: la muerte personal.

La imposibilidad de valorar la calidad poética de los escritos de Rilke según los juicios a que nos hemos referido, es decir, leyéndolos, es así precisada de modo comprensible en el epitafio de la tumba de Raron:

Rosen
o reinen Wiederspruch, Lust
niemandes Schlaf zu sein
unter so viel
Lidern.

«No ser el sueño de nadie bajo tantos párpados»: así se juntan la medida humana y la gracia en la experiencia solitaria de Rilke, solitaria más allá de la muerte, solitaria por orgánicamente conclusa en su yo; allá, en el yo solitario, se ha cumplido la catarsis y la curación válida para todos: «bajo tantos párpados». Pero donde lo otro, el otro, que esta vez significa lo humano, «*mon semblable, mon frère*», tiene los párpados entornados, allá donde el otro yace dormido, queda el firme «*Zuschaun*». Usando las palabras de tal «otro», ésta es la muerte; usando las palabras de Rilke, es la mirada del ángel cegado. Tal vez no por casualidad, la segunda estrofa de la última lírica de *Les fleurs du mal* evoca, también ella, al ángel:

Nous imitons, horreur! la toupie et la boule,
Dans leur valse et leurs bonds; même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Y se trata de un ángel que vive con los párpados cerrados —«*même dans nos sommeils*»—, del único ángel con que Rilke admite identificarse. El gran misterio de las *Duineser Elegien* consiste en la desaparición de los ángeles, que, sin embargo, se ciernen sobre las primeras de ellas. ¿El joven guiado por la Lamentación en la X Elegía es verdaderamente sustraído al poder de los ángeles, o su destino —que es su muerte— se cumple en el hemisferio de la pupila de un ángel? ¿Curación del poeta significa, como en los tiempos de la antigua Grecia, presencia exclusiva de dioses y no de demonios, divinidad antes que demonicidad de Hades? Si eso fuese cierto —y sobre ello no osamos decir nada—, Rilke habría unido la medida con la gracia en la comunión con el Dios, lo que significaría un enmascarado retorno al cristianismo de su infancia. Nuestro objetivo no puede ser ningún juicio sobre este profundo núcleo de su experiencia humana, sino simplemente el reconocimiento de los emblemas heráldicos que él usaba como escudo [13].

13. El discurso de este ensayo y de los tres precedentes sobre Rilke ha sido proseguido y ampliado en: F. Jesi, *Rilke* (Florencia, 1971).

CESARE PAVESE,
EL MITO Y LA CIENCIA DEL MITO

Publicado por primera vez en *Sigma,* núms. 3-4, diciembre 1964.

En algunas páginas de *Feria d'Agosto* [1] y en un grupo de ensayos [2], Cesare Pavese expuso con verdadero empeño de teórico sus convicciones sobre el mito y, en particular, sobre las relaciones entre mito y poesía. Son páginas de síntesis que reflejan con cierta claridad las lecturas de textos de la historia de las religiones y de etnología —en sentido lato: empezando por Herodoto y Vico— hechas por Pavese, y, puesto que se refieren explícitamente a su «oficio de poeta», nos parecen un oportuno punto de partida para una indagación sobre el papel representado por los conocimientos etnológicos en su vicisitud artística.

El fragmento de *Feria d'Agosto* intitulado *Del mito, del símbolo e d'altro* [3] comienza con algunas precisiones sobre lo

Deseo empezar este ensayo expresando mi reconocimiento a Károly Kerényi que me ha asistido con sus consejos en el estudio de la cultura alemana de los últimos decenios. Las consideraciones sobre las relaciones entre Frobenius y Stefan George enunciadas en la nota 12 me han sido sugeridas por él; sin embargo, no se le debe considerar responsable de aquellas opiniones mías que pudiesen revelarse arriesgadas o erróneas, ni se debe tampoco pensar que concuerde con nosotros sobre todos los puntos.

1. *Vacaciones de Agosto.* (N. del T.)
2. «*La selva*»; «*Raccontare è monotono*»; «*Il mito*»; «*Due Poetiche*»; etc. En las notas, nos referimos a las páginas de *Feria d'agosto* y a los ensayos mencionados (republicados todos en *La letteratura americana e altri saggi,* Turín: Einaudi, 1953), citando para comodidad las páginas de este último volumen (con la abreviación: *Lett. amer.*).
3. *Lett. amer.,* pp. 299-305. ([*Del mito, del símbolo y de otras cosas*], N. del T.)

que él entiende por *mito*. Estas precisiones son introducidas por la breve evocación de un paisaje: «Un llano rodeado de colinas...», de un lugar en el campo que en el pasado debió ser sagrado. «En los calveros, fiestas flores sacrificios al borde del misterio que se insinúa y amenaza desde las sombras silvestres. Allá, en el confín entre cielo y tronco, podía aparecer de repente el dios». El estilo usado aquí por Pavese es el de Edouard Schuré en *Grands initiés*[4]: alguna imagen sugestiva, algo misteriosa, capaz de hacer «sentir» la fascinación de la evocación antes de que entre en escena la ciencia para interpretarla. Es un procedimiento que se propone implicar al lector en una vicisitud análoga a la de los neófitos en el libro de Schuré; primero la visión fascinante y aún oscura de los símbolos en que se nos inicia, después la gradual interpretación y compresión de los mismos. Transportado a un ambiente y a un tiempo insólitos por la sola aparición de aquellos símbolos, el neófito se encuentra en un estado propicio para la próxima revelación de su significado. También esta revelación, aun tomando el decurso de la demostración científica, se da, sea en Schuré, sea en Pavese, en un lenguaje penetrado de un «estremecimiento simbólico», de una tensión insólita —por ejemplo— en el lenguaje usado en el ámbito de las ciencias naturales, o en el alemán «de filólogo» de un Wilamowitz. Es decir que el estilo «fiestas flores sacrificios al borde del misterio» es el de la parte más superficial del esoterismo de la segunda mitad del siglo pasado, y también se revela análogo, por un lado, al de D'Annunzio, de Stefan George, del Rilke del *Florenzer Tagebuch* [Diario Florentino] y, por otro lado —adaptándose mucho más a las necesidades de un discurso científico—, al de Leo Frobenius, de Walter F. Otto, de Károly Kerényi, del mismo Pettazzoni de los *Misteri*[5] y de la *Religione nella Grecia antica*[6]. En Italia, en particular, aquel estilo y aquel lenguaje caracterizan, aun en los diseños de las cubiertas, los ensayos publicados por las ediciones Bocca en los

4. E. Schuré, *I grandi iniziati,* trad. italiana (Bari, 1920).
5. *Misterios.* (N. del T.)
6. *La religión en la Grecia antigua.* (íd.)

primeros decenios de este siglo, desde los *Poeti alessandrini*[7], de Rostagni a *Kalypso,* de Ferrabino.

De dónde procedieron, dónde tuvieron sus raíces aquel lenguaje y aquel gusto, no es breve ni fácil de explicar, y el origen «topográfico» no fue ciertamente único. Algunos síntomas, con todo, inducen a reconocerlo en Alemania: existen probablemente relaciones no claras ni confesadas entre cierto gusto de Goethe por el pasado nacional, medieval, alemán, y el recurrir de elementos esotéricos en una obra eminentemente simbólica como las *Wahlverwandtschaften* [Las afinidades electivas] —piénsese en la escena de la colocación de la primera piedra de la nueva casa, en que aparece el cáliz que lleva grabadas las iniciales entrelazadas de Eduardo y Otilia, o en el motivo final, «tristánico», de los sepulcros contiguos de los amantes. Lo mismo puede decirse de las componentes astrológicas del *Wallenstein,* de Schiller, donde —por probable influencia de Goethe— aparecen imágenes como la de la corona de amor formada por los astros para Max y Tecla en el momento de su nacimiento.

Siempre en Alemania, aquel lenguaje alcanzó claramente la forma «fiestas flores sacrificios» en las obras de divulgación sobre la antigüedad y, en particular, en las descripciones de los lugares de la clasicidad, como, por ejemplo, en el *Oriente* de Schweiger-Lerchenfeld[8], que se publicaron en el curso de la segunda mitad del siglo XIX. Y justamente en el ambiente germánico estaba aquel lenguaje destinado a hacerse más solemne, más preciso en las evocaciones de símbolos, adquiriendo con George las prerrogativas de un verdadero lenguaje técnico del símbolo que venía a sustituir los lenguajes esotéricos (desde el primero, más sibilino, hasta la llamada «lengua romana») excogitados por el poeta durante su juventud. El paso del primer lenguaje hermético y de la «lengua romana» al alemán (aunque no convencional siquiera en la grafía y en la puntuación) significó para George el reconocimiento de la exis-

7. *Poetas alejandrinos.* (íd.)
8. A. Schweiger-Lerchenfeld, *L'Oriente,* trad. italiana (Milán, 1886). *Cfr.,* por ejemplo, la alusión al santuario de Samotracia, p. 173.

tencia en la civilización germánica de aquellas potencialidades simbólicas que él había descubierto primeramente sólo en sí mismo y después en las culturas romanas. En el ambiente de George, la doctrina del símbolo, y del mito como repertorio de símbolos, llegó a precisas formulaciones teóricas, ya en el campo de la poesía con Karl Wolfskehl, con Friedrich Gundolf, con Carl August Klein y con Norbert von Hellingrath, ya en el de la historia y de la filosofía de las civilizaciones con Ludwig Klages. La ruptura acontecida entre George y Klages en 1903, después de la publicación del ensayo de Klages que reconocía en George al poeta y al profeta de la «*Urheimat der Seele*» [9], aun revelando cuál fuese entonces la postura «externa» de George, no desmiente la validez de la interpretación de Klages, que fue luego confirmada por la más tardía producción de George, tendiente precisamente a una conjunción con el «*mütterliche Unterwelt*» y, por lo tanto, con el más íntimo y primordial fundamento del símbolo. Era, por lo demás, un reaflorar del pensamiento romántico que procedía del círculo ochocentista de Heidelberg y en particular de aquella obra de Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, en particular de los Griegos], a que Dilthey, en su historia de la juventud de Hegel, se había remitido, y que le había servido después para iluminar la mitología de Hölderlin [10]. Tanto más importante se hacía, pues, aquella doctrina del mito en el círculo de George, empeñada en una nueva interpretación de Hölderlin que debía conducir a Gundolf a reconocer en el poeta un conocimiento *a priori*, mítico, y en la visión de la naturaleza una visión mítica inmediata [11].

9. L. Klages, *Stefan George* (Berlín, 1902).

10. W. Dilthey, *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des Deutschen Idealismus* (Leipzig y Berlín, 1925), *infra Cfr.* J. Hoffmeister, «Hegel und Creuzer», en *Deutsche Vierteljahrschrift*, tom. 1930, pp. 260 ss.; A. Pellegrini, *Hölderlin, Storia della critica* (Florencia, 1956), p. 91.

11. F. Gundolf, *Hölderlins Archipelagus* (Heildelberg, 1916). *Cfr.* A. Pellegrini, *Hölderlin,* etc., cit., pp. 59-60.

En las investigaciones y en la doctrina de Frobenius, estas concepciones encontraron, en cierto sentido, su contrapartida etnológica y antropológica: contrapartida sólo parcialmente ortodoxa, y quizá también involuntaria, si se piensa que Frobenius no fue del círculo de George, y más bien se contrapuso a éste como maestro de la nueva generación alemana [12]. Sobre las relaciones entre George y Frobenius, influyeron factores, si no de rivalidad, al menos de orgullosa autonomía personal. Tales factores hicieron que George y Frobenius no fueran probablemente amigos, aun siendo ambos fautores de un análogo giro en la cultura alemana. Ciertamente, si Frobenius aparece como deudor a la estética esotérica que tocó también George —y que en la obra de George no dejó de desarrollarse— parece que debe excluirse que George haya sido deudor a la doctrina antropológica de Frobenius.

Para Pavese, en cambio, el fenómeno fue diverso. Sus tendencias, sus intuiciones sobre el mito y el símbolo, le fueron confirmadas por las lecturas etnológicas, y aquéllas se fueron de este modo desarrollando hasta ordenarse en una teoría bastante rigurosa. Al acercarse a los textos etnológicos, Pavese adquirió concepciones que él quizá creyó garantizadas por la objetividad de la investigación científica especializada, pero que, en realidad, habían nacido del reflejo de las que se elaboraron en el ámbito de la poesía germánica de fin de siglo.

¿Qué entiende Pavese por *mito*? El mito aparece en sus escritos como una realidad *única,* fuera del tiempo y del espa-

12. Con ocasión del sexagésimo genetlíaco de Frobenius, Helmut von den Steinen escribió un ensayo en que Frobenius era celebrado como «guía espiritual en la brecha alemana» («*Geistige Führer im deutschen Durchbruch*»), pero se guardó de nombrar a George, que sin embargo era profesor de su hermano Wolfram von den Steinen. Probablemente —me escribe el profesor A. Jensen, director del Frobenius-Institut—, Frobenius no tuvo relaciones personales con George; sólo su hermano, Hermann Frobenius, pintó un célebre retrato del poeta. Sobre la vida y la obra del poeta, *cfr. Leo Frobenius, ein Lebenswerk aus der Kulturwende, dargestellt von seinen Freunden und Schülern* (Leipzig, 1933); M. Schuster, «Das Frobenius-Institut an der Universität Frankfurt», en *Kairos* (1961), pp. 101-6, con bibliografía aneja.

cio, originaria y primordial en cuanto paradigma de todas las realidades terrestres que se le asemejan, a las cuales ella confiere valor. Es cuanto escribe Bronislaw Malinowski en *Myth in Primitive Psychology* [El mito en la psicología primitiva]. Pero mientras Malinowski niega el carácter simbólico del mito, Pavese afirma: «Un mito es siempre simbólico, por esto no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias» [13].

Es significativo que Pavese, por lo que respecta al valor simbólico del mito, rechace la teoría de un «empírico» como Malinowski para aceptar más bien —aunque no de modo ortodoxo— la de Kerényi, es decir, la que parece derivar no de una indagación puramente etnológica, sino de las especulaciones sobre el símbolo diversamente hechas en el ambiente de la poesía germánica, pero más en conexión con la doctrina de Goethe que con la de los románticos.

La declaración de Pavese de que el símbolo es «un objeto, una cualidad, un evento que un valor único, absoluto, arranca a la causalidad naturalística y aisla en medio de la realidad» [14], aun reflejando la visión de Vico, no es diferente de la afirmación de Kerényi de que el mito, en cuanto hecho de los tiempos primordiales, «exprese todavía algo: algo más universal, algo del mundo real, una realidad que en él se exprese en forma mitológica» [15]. Esto es confirmado, por otra parte, por las consideraciones de Pavese sobre el mito «perennemente interpretable *ex novo*» [16], las cuales coinciden con las conclusiones de las investigaciones etnológicas sobre la presencia de imágenes arquetípicas en la historia de la civilización, perennemente reinterpretadas con el mudar de las instituciones

13. *Lett. amer.,* p. 301.
14. *Lett. amer.,* p. 301.
15. C. G. Jung y K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia,* trad. italiana (Turín, 1949), p. 19. El pasaje de Kerényi está precisamente en oposición con la teoría de Malinovski.
16. *Lett. amer.,* p. 300.

sociales, como nos enseña Propp [17]. Pero Propp no habla explícitamente de arquetipos, ni reconoce a aquellas imágenes perennes el valor de «foco vital, *ratio ultima*» [18] que les atribuye Pavese en armonía con Kerényi. Pavese insiste varias veces sobre este «foco vital». De los mitos, se absorbe «el tónico potente... la única y sola inspiración digna de este nombre» [19]. «Lo que hace vivir a cada espíritu bajo las cenizas de los días es este ardor, como de brasas, de los núcleos míticos personales, de los menores instantes extáticos, que han marcado para cada cual los verdaderos contactos con la realidad, poblándoles la memoria de ocasiones, de módulos fantásticos, de ídolos velados» [20]. Si se recuerda la universalidad atribuida por Pavese a los referidos «núcleos míticos personales», parece que se está leyendo a un estudioso influenciado por la escuela zuriquense de Jung, como, por ejemplo, Aldrich [21].

Kerényi, también él jungniano al menos por cierto período —el de los *Prolegomena*—, acoge a menudo la enseñanza de Rilke [22]. Reaflora en sus escritos la noción rilkiana de las imágenes de este mundo entendidas como «caras terrestres» de la realidad que, en verdad, participa simultáneamente de dos mundos, de un Más Acá y de un Más Allá (el «reino de los muertos»); y los mitos conocidos en la tierra vuélvense contrapartidas, símbolos, de la parte no terrestre, «invisible» —dice Rilke— de lo real. A este invisible aluden perennemente los mitos conocidos en la tierra; y es sugerido por la presencia de éstos en el tiempo y en el espacio terrestres, presencia regulada por un ritmo, por una «cautela» («*Vorsicht*»: II Elegía de Duino, verso 66), que hace entender que en realidad no son del todo «cosas de este mundo».

17. V. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate,* trad. italiana (Turín, 1949).
18. *Lett. amer.,* p. 303.
19. *Ibíd.*
20. *Ibíd.,* p. 350.
21. Ch. R. Aldrich, *Mente primitiva e civiltà moderna,* trad. italiana (Turín, 1949).
22. Ya en la introducción a los *Prolegomeni,* etc., cit., Kerényi cita

Por más que nos parezca que Kerényi lo afirma explícitamente —y ello pone una indudable cautela en nuestra consideración—, éste parece encontrar en las componentes del «reino de los muertos» lo que define con la palabra goethiana «*Urphänomen*», el «fenómeno originario», que es «el "simple" más alto, en cada caso particular»[23]. Si se confronta tal doctrina con la formulada por Pavese, advertimos que aquélla viene a llenar un verdadero vacío teórico; esto es, define en el plano teórico un concepto que parece siempre implícito en la obra de Pavese. El «*Urphänomen*» aparece en el umbral de aquella experiencia infantil y de aquellos paisajes de infancia hacia los cuales Pavese renueva constantemente el retorno.

Sobre esto nos detendremos más adelante. Volviendo ahora en particular a Kerényi, debemos reconocer que —como él mismo ha subrayado[24]— la noción del «*Urphänomen*» y el uso que hace del mismo son específicamente goethianos y no románticos. Precisamente tomando conciencia de su derivación de Goethe y no de los románticos, Kerényi consiguió hallar también formalmente una concordancia fructuosa con Thomas Mann[25]. Pero cuando Kerényi habla de la necesidad de una participación vital en la mitología, se encuentra también al lado de Frobenius. La imagen del «*Paideuma*» de Frobenius[26]

---

a Rilke: «Aquel que se derrama como una fuente, es conocido por el conocimiento» (p. 17). *Cfr.* p. 143, n.

23. K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato,* cit., p. 163.

24. En polémica con el padre Mainberger, durante la discusión que siguió a la conferencia citada en la nota anterior.

25. K. Kerényi y T. Mann, *Romanzo e mitologia,* trad. italiana (Milán, 1960), p. 19: «Pero él —escribe Kerényi de Mann— no era Hölderlin, no era un romántico alemán, ni siquiera un romántico tardío. Era uno que estaba en consciente contraste con Bachofen»; p. 71: (Kerény a Mann) «No por nada menciona usted ahora a Creuzer en sus relaciones con Goethe. Y usted sabe muy bien por qué motivo la mitología creuzeriana estuvo totalmente errada: porque no era capaz de captar los símbolos en sentido goethiano».

26. La doctrina del «*Paideuma*» está contenida en muchas obras de Frobenius, de *Schicksalkunde im Sinne des Kulturwerders* (1932) a *Kulturgeschichte Afrikas* (1933), trad. italiana: *Storia della cultura africana* (Turín, 1950). *Cfr.* A. Friedrich, «Die Forschung über das früh-

—«*Paideuma*» que «aprehende» al hombre quedando extraño a su voluntad y que crea haciendo uso del hombre— no es fundamentalmente distinta de la del *Dios desconocido* de Nietzsche[27], y el *Dios desconocido* de Nietzsche influyó también sobre George. En 1898, Frobenius, en *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen* [El origen de las civilizaciones africanas] se servía aún de una metodología etnológica destinada a ordenar, en el tiempo y en el espacio, civilizaciones típicas, definidas, interpretables según el principio de causalidad. Pero más tarde reaccionó críticamente contra sus mismas afirmaciones (a las que se adheriría en cambio Spengler) y abrió camino al reconocimiento de la «conmoción» como único medio auténtico de conocimiento de la realidad (conmoción entendida como autodestrucción extática ante el verdadero rostro de la realidad perceptible en los símbolos primordiales), y de la «intuición» como sola posibilidad de conocer la historia. Y ello significaba en parte adhesión a la filosofía de Dilthey, considerando claramente Frobenius que el ser «aprehendido» por la conmoción desde el mismo momento primitivo, no era sino mitología vivida, y que la única definición lícita de la poesía podía ser justamente aquel vivir el mito, esto es, vivir la parte más íntima y profunda de la vida humana.

El «*Paideuma*» de Frobenius es «creador»: «aprehende» al hombre y sirviéndose de éste crea la civilización. Escribe Pavese: «Antes que fábula, vicisitud maravillosa, el mito fue una simple norma, un comportamiento significativo, un rito que santificó a la realidad. *Y fue también el impulso la única carga magnética que pudo inducir los hombres a realizar*

---

zeitliche Jägertum», en *Paideuma* (1941); A. E. Jensen, «Das religiöse Weltbild einer frühen Kultur», en *Studien zur Kulturkunde* (Stuttgart, 1949); H. Trimborn, «Die Entwiklung der wissenschaftlichen Fragstellung in der Völkerkunde seit Friedrich Ratzel und Adolf Bastian», en *Erdkunde* (1959); A. E. Jensen, «Mytos und Kult bei Naturvölkern» en *Studien zur Kulturkunde* (Wiesbaden, 1960). Para los desarrollos más recientes de la enseñanza de Frobenius en las investigaciones etnológicas alemanas, *cfr.* S. Westphal-Hellbusch, «The present Situation of Ethnological Research in Germany», en *American Anthropologist* (1959).

27. *Cfr.* la lírica *Dem unbekannten Gott* (1863-64).

obras» [28]. Si el mito fue el único impulso primordial que movió a «realizar obras», adherirse a aquel impulso, abandonarse a él, fue, como dice Frobenius, «representar el propio papel».

El de los mitos, escribe Pavese, es un «reaflorar extático» [29]; «de los instantes aurorales en que se formó en la conciencia una imagen, un ídolo, un sobresalto adivinatorio ante lo amorfo, surge, como de una gorga o de una puerta abierta de par en par, un vértigo, una promesa de conocimiento, una anticipación extática» [30]. El adjetivo «extático» se presenta varias veces, y en varios pasajes de su diario Pavese aclara que aquél se refiere siempre al «instante extático» [31]. «Para que una experiencia tenga valor metafísico debe sustraerse al tiempo» [32]. Las experiencias metafísicas válidas son pues las que se cumplen en el instante extático: «...cualquier obra de construcción está siempre hecha de iluminaciones instantáneas —momentos metafísicos— que son soldadas *après coup,* es decir, aclaradas de modo unificable» [33]. Y el 17 de septiembre de 1942, Pavese anota: «La novedad de hoy es que el *instante extático* corresponda al *símbolo,* que sería, por lo tanto, pura libertad» [34]. Este instante extático es en suma, participación en el símbolo; pero, si el símbolo está comprendido en el mito, alcanzar tal instante extático significa vivir el mito. Éxtasis es, por lo demás, destrucción de sí. Pero si por un lado Pavese vuelve así a los románticos y a Creuzer, el cual buscaba en Plotino el valor primordial del símbolo, por otro lado se resarse con sus lecturas de etnografía y de historia de las religiones, con Frobenius, con Kerényi, con Mircea Eliade, quien, en las *Techniques du Yoga* [35] había estudiado la

28. *Lett. amer.,* p. 346.
29. *Ibíd.,* p. 350.
30. *Ibíd.,* p. 348.
31. Con referencia directa a Baudelaire. *cfr. Lett. amer.,* p. 304.
32. C. Pavese, *Il mestiere di vivere* (Turín, 1952), p. 184.
33. *Ibíd.,* pp. 186-87.
34. *Ibíd.,* p. 251.
35. Editado en traducción italiana en la *«Collana di studi religiosi, etnologici e psicologici»* al cuidado de Pavese por Einaudi (Turín, 1949).

restauración periódica y ritual del «tiempo arquetipo», del «estado auroral».

El instante extático parece un reflejo del éxtasis del chamán [36]. Pero detrás de Frobenius, de Kerényi y de Eliade, hacia los cuales Pavese se volvía (intentando conciliar las doctrinas de éstos) como tutores científicos de su intuición [37], estaba la estética y la poesía de la Alemania de principios de siglo, heredera sea de los románticos, sea de Goethe. Estaban, esto es, George, de cuya fraseología Pavese se hace involuntariamente eco cuando escribe: «Los poetas en cuyo ánimo los brotes míticos tienen una juventud inmortal... son bien raros, son los llamados genios de la estirpe... En otro tiempo los llamaban vates» [38], y Rilke, asertor de la poesía como conocimiento extático, que para él se identifica con la participación en la naturaleza de los muertos (concepción, también ella, entrelazada con los datos de investigación etnológica sobre las instituciones iniciales y sobre la «ciencia de los muertos»): se identifica, en suma, con el conocimiento de lo que es más «simple», de lo que Kerényi comprenderá en el concepto de «*Urphänomen*».

El pensamiento de estos poetas tuvo su contrapartida en las doctrinas de los estudiosos que fueron fuentes de Pavese,

---

En la misma colección, están editadas las traducciones italianas de los *Prolegomeni* y de otras obras de Kerényi, y de la *Storia della civiltà africana,* de Frobenius.

36. Puede ser interesante confrontar al respecto la interpretación de la cultura griega presentada por Dodds en *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951), trad. italiana (Florencia, 1959), con frecuente recurso a los estudios sobre el chamanismo.

37. A los etnólogos citados se pueden añadir también Lucien Lévy-Bruhl, estudiado por Pavese (*Il mestiere di vivere,* cit., pp. 55, 228, etc.), el cual, con la teoría de la «participación mística», se une a las citadas doctrinas sobre el éxtasis y el símbolo. «Participación mística» es acceso a lo real a través de la ausencia de la individualidad racional, por un conducto, pues, semejante al de la autodestrucción de la personalidad consciente que es propia del éxtasis. También los *Quaderni* de Lévy-Bruhl fueron publicados en traducción italiana en la colección a cargo de Pavese.

38. *Lett. amer.,* p. 351.

y, por otra parte, en las creaciones de los artistas del expresionismo. Es sintomático encontrar el adjetivo «extático», del cual hace uso Pavese, en el título de un libro de Felix Emmel, *Das extatische Theater* [El teatro del éxtasis] [39], dedicado en 1924 precisamente al teatro expresionista. Y aquella calificación es apropiada, puesto que la poética del expresionismo afirma el éxtasis, la autodestrucción, como vía hacia el conocimiento de la realidad, hacia la experiencia metafísica, fuera del tiempo, absoluta. La poesía del expresionismo pretende ser el «grito» («*Schrei*»), un grito tan alto que es capaz de alcanzar el silencio (al cual Thomas Mann contrapone irónicamente el silbato ultrasónico de Leverkühn en el *Doktor Faustus*), la superación del sensorio a través de la exaltación espasmódica de los sentidos [40], y todo esto centrado en símbolos que evocan y permiten alcanzar la metafísica: símbolos aflorantes en un tiempo que no es el terrestre, sino el «tiempo del ser», el ritmo mismo del ser, escandido en las representaciones teatrales por «estaciones» que se relacionan con las de la secuencia metafísica de la Pasión cristiana.

Así como a menudo proclaman los expresionistas, también los etnólogos y los historiadores de las religiones como Frobenius y Kerényi quieren demostrar generalmente que «trabajan para el futuro», o cuando menos que «trabajan para la sociedad» o que «trabajan para el hombre», ya sea con el propósito de favorecer y guiar el desarrollo de la civilización explicando su morfología e induciendo a los hombres a «vivir

39. Prien, 1924.
40. Este concepto se encuentra con frecuencia en las *Duineser Elegien,* de Rilke. Entre sus fuentes más importantes está Rimbaud, quien ejerció una notable atracción en los escritores alemanes de los primeros decenios del siglo, hasta en el mismo Brecht (*cfr.* J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro,* trad. italiana, Milán, 1961, pp. 131 ss.). T. Däubler y A. Wolfenstein habían traducido al alemán líricas de Rimbaud respectivamente en 1917 y en 1925; y ya en los años precedentes a la primera guerra mundial, G. Heym ponía a Rimbaud entre los poetas predilectos (*cfr.* A. Regenberg, *Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhaltnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds. Neue Arten der Wirklichkeitserfahrung in französischer und deutscher Lyrik,* Diss., Munich, 1961).

su papel» (Frobenius), ya sea queriendo indicar el camino hacia la «fundación» de la personalidad, hacia la fusión de la «unicidad de la conciencia del presente con el pasado primordial de la vida», hacia la «curación del hombre de sus demonios» (Kerényi). Pero ya en los expresionistas la frecuencia de imágenes apocalípticas y la insistencia sobre motivos de destrucción, que es sobre todo autodestrucción, hacen sospechar que en ellos se precisen las líneas de una verdadera religión de la muerte. Empeño social, activismo, son en los expresionistas probablemente sólo una máscara, impuesta sobre todo por la conciencia que se defiende contra el predominio del inconsciente, por la necesidad de encontrar máscaras y justificaciones para una postura que se considera culpable.

Lo que el expresionismo ve como sagrado es precisamente la muerte; es la muerte su gran repertorio de mitos. Ella domina en los símbolos recurrentes: la máscara, la mujer que está llena de muerte como Lulu de Wedekind, el asesino, la noche, la ciudad (que está poblada de demonios: *cfr.* las líricas de Heym), el crepúsculo, el retorno de un lugar o de una empresa de muerte (motivo del «veterano de guerra licenciado»), la mutilación (que puede ser castración: *cfr. Hinkemann,* de Toller), el cementerio como cuadro de dramas que tienen por protagonistas a vivos mezclados con muertos, de la escena final de *Frühlings Erwachen* [Despertar de primavera] de Wedekind a la de *Menschen* [Hombres] de Hasenclever, o a la escena única de *Ein Geschlecht* [Una estirpe] de Fritz von Unruh, la cual marca también un retorno al «*mütterliche Unterwelt*».

Se trata de símbolos en los que se pueden reconocer imágenes alteradas ya presente en las mitologías más antiguas: pero ahora éstas se hallan separadas del antiguo contexto social en que participaban de la vida cotidiana del hombre como imágenes positivas, benéficas. Se extinguió la institución iniciática que garantizaba la perenne participación de la vida en la muerte. Ahora, aquellas imágenes están aisladas en su extrahumanidad; de ellas sólo se sabe que no son «cosas de este mundo»; falta la facultad humana y social de entrar en con-

tacto con ellas permaneciendo en vida. Ya sólo son accesibles a través de la muerte. Se puede reconocer que tales imágenes, como arquetipos primordiales, constituyen la presencia terrorífica de lo anorgánico en el interior del hombre y frente al hombre: terrorífica, por haberse vuelto inaccesible.

Con sus propósitos «positivos», «filantrópicos», ¿son acaso los etnólogos de que tratábamos extraños a esta religión de la muerte? Creemos que no. También para ellos, probablemente, los propósitos «filantrópicos» son un oportuno enmascaramiento. Como ya hemos apuntado, tras el «*Paideuma creator*» de Frobenius se puede reconocer al «Dios desconocido» de Nietzsche (puesto que, de hecho, esta religión de la muerte, en Alemania, viene de lejos, y no sólo de Nietzsche sino, aun queriéndonos limitar por ahora en el tiempo, precisamente de aquel círculo romántico de Heildelberg en que se desarrolló la doctrina creuzeriana del símbolo). Y el Dios «desconocido», *inconocible* —según un adjetivo que menudea en Rilke justamente con este significado— es algo semejante al «terrorífico», a los ángeles terroríficos de Rilke: al rostro de la muerte, en suma. Ni siquiera Kerényi es extraño a esta religión de la muerte. Él mismo siguió a Jung cuando Jung tuvo por mira enlazar los arquetipos con lo anorgánico, y citó a Schelling: la mitología «por su profundidad, duración y universalidad es sólo comparable a la misma naturaleza», añadiendo que ni aun la consideración de Schelling es suficiente para hacer conocer la mitología: «habría que tomar y beber el agua pura del manantial» [41]. ¿Qué es este manantial sino aquel rostro de la muerte —Rilke dice «rostro fluente»—, aquel «lugar» del ser que los expresionistas vieron para siempre cerrado a los vivientes, accesible sólo a través de la muerte? ¿Y el mismo «*Urphänomen*», aquella realidad, «la más simple», no es quizás un «algo» del cual se buscan las consecuencias en el tiempo presente y en la vida presente, a fin de reconducir a aquella vida y a aquel tiempo un tiempo que nunca ha sido

41. C. G. Jung y Kerényi, *Prolegomeni,* cit., p. 13.

presente, que está marcado por «*Ur-*», por «Ar*che-*», que es tiempo de extravida, de muerte?

Como en los expresionistas hay un enmascaramiento de empeño social, «filantrópico», así en Kerényi hay un enmascaramiento didáctico y humanístico. Enseñando lo que pueda ser verdaderamente la mitología, Kerényi no llega nunca a desmentir la posibilidad para el hombre de hoy de acercarse a ella fuera de la muerte; antes las posibilidades terapéuticas del psicoanálisis le sirven en un particular momento de su vida —el momento, junguiano, de los *Prolegomena*— para hacer más consistente este enmascaramiento, el cual es sin embargo ambiguo como la figura de Serenus Zeitblom, figura que, en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, se presenta para explicar didascálicamente cómo «la civilización consiste verdaderamente en el inserir con devoción, con espíritu ordenador, y, quisiera decir, con intención propiciatoria, los monstruos de la noche en el culto de los dioses» [42].

No estamos lejos, evidentemente, del propósito de Pavese de reducir los mitos a claridad. En Pavese, aquella necesidad de reconducir cada nueva experiencia a los prototipos míticos infantiles parece, en la perspectiva que hemos definido, un acto siempre renovado de devoción a la muerte, que está justamente en el umbral de las experiencias infantiles (y desde este punto de vista adquiere un significado particular la insistencia sobre el tema de la descomposición que se encuentra en las alusiones del protagonista de *La Luna e il falò* [43] al cadáver exhumado del alemán en los coloquios con el niño Cinto), y que, a través de los símbolos primordiales, las impregna todas. Hablar de un estado prenatal, como hizo Rilke, de un estado del cual el niño es todavía parcialmente partícipe, significa en el fondo hablar de aquella muerte, de aquel «terrorífico» que confiere verdad y valor arquetípico al conocimiento infantil. Pavese parece mantenerse lejos de un discurso tan explícito; él dice que el niño conoce el mundo a través de símbolos

42. T. Mann, *Doktor Faustus,* cit., p. 16.
43. *La luna y las hogueras.* (N. del T.)

prefabricados —imágenes, viñetas— los cuales se elevan empero para el adulto a realidades simbólicas arquetípicas, a símbolos primordiales [44]. Por más que Pavese, más o menos voluntariamente, no se arriesgue a hablar de memoria prenatal, y recurra, en vez de ello, al expediente de los símbolos prefabricados, los cuales se revelan luego como símbolos primordiales, el juego psicológico es evidente y la sustancia sigue siendo la misma.

Indudablemente, hablar de la actitud didascálica, de Kerényi, como de un enmascaramiento, puede parecer un acto temerario, especialmente después de la publicación de la correspondencia epistolar entre Kerényi y Thomas Mann [45], de la cual sus dos protagonistas parecen destacar como paladines del humanismo frente a las «fuerzas oscuras». Aun en los detalles, el epistolario documenta, tanto por parte de Kerényi como de Mann, una dura crítica de las doctrinas del círculo de George [46]. Y puesto que notoriamente Kerényi fue amigo y admirador de Frobenius [47], eso tendería a separar al propio Frobenius de aquella atmósfera.

44. *Lett. amer.*, p. 302.

45. C. Kerényi y T. Mann, *Romanzo e Mitologia,* cit.

46. C. Kerényi y T. Mann, *Romanzo e Mitologia,* cit.: T. Mann a Kerényi: «Antes, permítame confesar que no soy amigo del movimiento (representado en Alemania por Klages) de hostilidad hacia el espíritu y la inteligencia. Por mucho tiempo lo he temido y combatido porque había visto todas sus consecuencias brutales y antihumanas, aun antes de que se manifestaran...» (pp. 25-26); Kerényi a T. Mann: «En él [Lawrence], busco siempre el lado positivo que él, por el hecho de ser uno de los más grandes poetas y conocedores del mundo, saca de la naturaleza esencialmente muda para hacerlo después accesible al espíritu y convertirlo además en un tesoro común de la humanidad consciente, mientras que Klages, en cuanto teórico, nos hace sentir oscuro y deprimente precisamente el lado negativo de tal actitud» (p. 30); Kerényi a T. Mann: «Y aún no añado lo que tal vez es todavía más espantoso: la pésima, no dionisíaca (disdionisíaca, podría decir) locura de la juventud. (En un escrito del círculo de George, he leído hace poco lo que éste dice del "Dios nórdico que cultiva la voluntad de la autodestrucción que apresura el crepúsculo de los dioses".)» (p. 46).

47. *Cfr.* la carta de Kerényi a T. Mann del 24 de diciembre de 1938

Pero justamente tal correspondencia, al introducir directamente en nuestro discurso la persona de Thomas Mann, puede ser de otro modo revelador. Más aún que Kerényi, Thomas Mann deja captar, en toda su obra, los términos de aquel enmascaramiento. Leamos un fragmento de una de sus cartas a Kerényi, la más explícita en afirmar la ambigua máscara tras la cual se escondió [48]: «Aquel "retorno del espíritu europeo a las realidades supremas, a las realidades míticas" del cual habla usted con tanta eficacia, es en verdad una gran y buena causa en la historia del espíritu, y yo puedo alabarme de tener parte en ella, en cierto modo, con mi obra. Pero confío en su comprensión al decirle que la moda "irracional" va acompañada a menudo de la manía de sacrificar, de echar por la borda conquistas y principios que no sólo hacen europeo al europeo, sino aun hombre al hombre. Se trata de un "retorno a la naturaleza" mucho menos noble que el que preparó la revolución francesa... Basta con esto. Me ha comprendido usted bien. Yo soy partidario del equilibrio. Me apoyo instintivamente a la izquierda cuando el barco amenaza volcarse a la derecha y viceversa».

¿Thomas Mann-Settembrini o Thomas Mann-Zeitblom? ¿O no será más bien la voz del «caballero de industria» Felix Krull, que trata de correr un velo de decencia goethiana sobre la auténtica naturaleza del Doctor Fausto?

Se objetará —como ha hecho, por ejemplo, Enzo Paci— que en Thomas Mann estaban presentes una y otra naturaleza, que Thomas Mann buscaba precisamente la superación de la «decadencia» en la genial dialéctica entre uno y otro extremo, con ironía, sin íntimos favoritismos, y siempre goethianamente dispuesto a convertirse en Zeitblom cuando temía escandalizar, revelándose *también* Leverkühn. El bíblico José, se dirá, era, también él —con una expresión cara a Pave-

---

(*Romanzo e mitologia,* cit., pp. 71-72) y la introducción al ensayo de Kerényi, *Kore.*

48. C. Kerényi y T. Mann, *Romanzo e mitologia,* cit., p. 26. *Cfr.* el fragmento de la *Pariser Rechenschaft,* de T. Mann (p. 59), sobre la interpretación de Bachofen presentada por A. Bäumler.

se— «aclarador de mitos». ¿Pero es verdaderamente posible esta dialéctica? ¿O no es quizás el hábil engaño del «lógico» interlocutor de Leverkühn en el coloquio de Palestrina? Aunque «el más grato a Dios», el demonio irónico, nunca deja de ser demonio (y precisamente la ironía interesó a Pavese). Muchos son los enmascaramientos de Thomas Mann, pero en 1930 escribía, con un mínimo de complacencia irónicamente reveladora, que el *Krull* había quedado «en el estado de fragmento, pero no faltan algunos conocedores que consideran las partes que he publicado como lo mejor y más feliz de cuanto haya yo escrito». Lo que nos parece indudable, y que en cierto modo es revelador también en la actitud de Kerényi, es la dominante de muerte en la obra de Thomas Mann, la «enfermedad» que es infiltración de muerte, como condición del artista, el ahondar hacia la muerte que Mann cumple en cada obra suya, enmascarándose detrás de una exigencia dialéctica hacia los abismos de muerte que la contingencia histórica ofrece cada vez más profundos a su mirada: «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*»[49]. Su reveladora contrafigura, Ashenbach de *Der Tod in Venedig,* escribió un ensayo «que por su fuerza ordenadora y por la elocuencia de las antítesis había sugerido a críticos autorizados un parangón directo con el tratado *Über die naive und sentimentalische Dichtung* de Schiller», pero estaba destinado a sucumbir a una conmoción de muerte digna de Nietzsche, del mismo modo que *Die Geburt der Tragodie* (El nacimiento de la tragedia) fue una antítesis destructora, además de «elocuente», en comparación con el tratado de Schiller. Y ya Aschenbach fue seducido por un «gentil psicagogo», semejante a José niño, con capa y capu-

49. Estas últimas palabras del *Fausto* son citadas por Klaus Mann en su autobiografía (*La svolta,* trad. italiana, Milán, 1962, p. 288), allí donde, poco más o menos, reanuda el adiestramiento de Zeitblom: «Yo creo que se puede desear el progreso social, que uno puede ocuparse activamente en conseguirlo, aun cuando se considere símbolo cuanto desaparece y se conciba nuestro drama terreno únicamente como un episodio vinculado con un más allá infinitamente mayor que aquél».

cha, que refleja el clásico psicagogo Telésforo. ¿Era pues José verdaderamente «aclarador de mitos»?

Thomas Mann, nos dicen, fue para Pavese el «Evangelio» [50]. De Thomas Mann y de Kerényi, recibió Pavese una confirmación concluyente, provista de la doble garantía del arte y de la investigación científica, de aquella devoción a la muerte que él debía de poseer en germen. Y pudo sacar de ellos también una ayuda hacia la mixtificación del «trabajar por los hombres», a la que alguna vez quiso recurrir. No obstante, por autorizadas que fueran las invitaciones a mixtificar, Pavese no dejó casi nunca de reconocer que «hacer poesía significa llevar a evidencia y cumplimiento fantástico un germen mítico. Pero significa también, dando figura corpórea a este germen, reducirlo a materia contemplativa, separarlo de la penumbra materna de la memoria y, en definitiva, habituarse a no creer más en él, cual misterio que dejó de ser tal» [51]. Si el mito, como obra poética ya cerrada, ya no es accesible, sólo queda accesible la muerte, que es depositaria de mitos.

Si se nos permite aquí un juicio, lo que ha limitado las facultades artísticas de Pavese ha sido precisamente este rechazo sustancial de la mixtificación, este perenne ir a dar abiertamente contra el muro de la muerte, al no ser ya accesibles los mitos sino a través de ella. Atribuir a los mitos una vitalidad que en realidad ya no pueden tener en el ámbito de la vida terrestre, ha sido el expediente que ha permitido a Thomas Mann mantener a escondidas comercio con la muerte y, por lo tanto, hacer arte faustianamente; acusar a George y a su círculo en una narración juvenil y también en el personaje «a lo Sorel» del poeta Daniel zur Hohe en el *Doktor Faustus,* y concluir asimismo *Der Zauberberg* [La montaña mágica] y el *Doktor Faustus* con el mítico tema wagneriano de la «redención por amor»: tema mítico —y por lo tanto demoníaco—, al que parece contraponerse irónicamente el mo-

50. *Cfr.* D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»* (Milán, 1960), p. 241; *Lett. amer.,* p. 296.
51. *Lett. amer.,* pp. 350-51.

tivo «Yo canto la fuerza del amor» difundido por un gramófono como música de fondo del asesinato del espartaquismo en *Trommeln in der Nacht* [Tambores en la noche], de Brecht.

De la poética de George, de Rilke, y de los sedicentes continuadores de Nietzsche como Richard Dehmel, procede, en varias formas, la doctrina del símbolo y del éxtasis como sacramentos de una religión de la muerte, sea en los expresionistas, sea en las elaboraciones científicas de aquellos etnólogos e historiadores de las religiones en que bebió Pavese. Y con dicha doctrina llegó a éste, como a los expresionistas, la noción de la infancia como estadio de conocimiento primordial, tiempo de experiencias fundamentales e irrepetibles, que quedan por toda la vida como punto fijo, y paradigma de conocimiento, siempre parcialmente disponible para la conciencia mediante la memoria, el «retorno». En George, esta noción se concluye en el esquema mítico basado en la figura de «Maximin». Rilke afirma la figura del niño como «el que ve», «el que conoce», el que, pues, más que ningún otro, está cercano a las fuentes de la poesía, si se entiende la poesía como conocimiento metafísico, como «lenguaje del ser». Ya en las llamadas *Briefe an einen jungen Dichter,* Rilke insiste varias veces sobre este punto, y vuelve a él de modo conclusivo en las *Duineser Elegien.* En la III Elegía, es el niño ante la madre, que es verdaderamente la *Madre,* el aspecto materno del ser que enmascara las «marejadas del caos». Con la seguridad que le da aquélla, el niño yace dormido, pero dentro de él las «marejadas del caos», las «oleadas de nacimiento», la realidad, que es realidad primordial, fluctúa en su plenitud:

Er, der Neue, Scheuende, wie er verstrickt war,
mit des innern Geschehns weiterschlangenden Ranken
schon zu Mustern verschlungen, zu würgendem Wachstum,
[zu Tierhaft
Jagenden Formen. Wie er sich hingap-. Liebte.
Liebte sein Inneres, seines Inneren Wildnis,
diesen Urwald in ihm, auf dessen stummem Gestürtzsein
lichtgrün sein Herz stand. Liebte. Verliess es, ging die

eigenen Wurzeln hindus is gewaltiken Ursprung,
wo seine kleine Geburt schon überlebt war. Liebend
stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten,
wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern[52].

Es el niño, ya nacido y sin embargo aún fluctuante entre lo que es, como forma diferenciada y terrestre, y lo que, desde el punto de vista terrestre, no es: entre los dos reinos, y más cercano todavía del Más allá que del Más Acá, partícipe aún de aquellos «modelos» («*Mustern*») en los que no es difícil reconocer los símbolos primordiales, los arquetipos, el «*Urphänomen*». Y es aquel niño del cual Kerényi estudió la imagen «eternamente indeterminada», fluctuante sobre las aguas del ser. En el ensayo sobre el «niño divino» [53], Kerényi insiste sobre la relación agua-niño, y los versos de la III Elegía de Duino que siguen a los más arriba citados dicen precisamente:

war es im Wasser gelöst, das den
Keimenden leicht macht[54].

Ni siquiera en Frobenius falta una clara remisión a este niño que pertenece tanto a los tiempos primordiales como a los actuales. Bastará pensar en su continua celebración del niño como ser que, más que cualquier otro, se abandona a representar su propio papel, a dejarse poseer por la conmo-

52. «Él, el nuevo, vergonzoso, / cómo estaba ligado dentro con el futuro / lejos las intrigas hirientes, / ya entre los modelos enlazado, entre estranguladoras vegetaciones, / entre rastreras formas animales. / Cómo se daba. — Amaba, / amaba su intimidad, su interna tierra salvaje, / aquella selva virgen en él / sobre cuya muda destrucción verdoso estaba su corazón; / amaba. Él la abandonaba, / se arrojaba más allá de las propias raíces, al inmenso principio, / donde su pequeño nacimiento era ya sobrevivido. / Amando bajaba a la antigua sangre, a los senderos excavados, / donde lo tremendo yacía aún saciado de los padres».

53. Publicado en los *Prolegomeni,* etc., cit.

54. «Él estaba ya destruido en el agua, / que el germinante hace ligero».

ción, a destruirse en ella; bastará pensar en su gran obra incompleta *Das Zeitalter des Sonnengottes* [La antigua edad de los dioses solares][55], parte de la cual está dedicada a la imagen del niño, y en particular al niño naciente de las aguas, en el cuadro de la mitología solar.

Ciertamente, Pavese no llegó a su noción del conocimiento infantil y del substrato de experiencias infantiles sólo leyendo los textos de etnología vinculados con las poéticas germánicas. Otras fuentes son francamente obvias, y la misma condición personal del escritor, conducía, podríamos decir, naturalmente a aquella noción. Así, nos parece importante notar cómo Pavese ha podido encontrar en los textos etnológicos e históricorreligiosos una precisa comparación con su personal intuición, una precisa confirmación a la misma, y cómo, por conducto de aquellos textos etnológicos, ha entrado involuntariamente en contacto con símbolos y poéticas de Alemania que, a partir de George y de Rilke prosiguen en varias direcciones. Prosiguen, por un lado, Thomas Mann, y no sólo en el niño Tadzio de *Der Tod in Venedig*[56], sino en el mismo Leverkühn del *Doktor Faustus,* que llega a repetir en la madurez sus condiciones de vida infantiles, acercándose de nuevo a una madre, que se llama *Schweige-still* (y nota Zeitblom: «aunque el artista, de hecho, pueda permanecer toda la vida más cercano [por no decir más fiel] a su infancia de cuanto sea capaz el hombre especializado en la realidad de la vida práctica; aunque se pueda decir que, a diferencia de éste, aquél permanece en el estado puramente humano de los sueños y de los juegos infantiles...»), y en Gregorio de *Der Erwählte* [El elegido] que, para expiar sus propios pecados y los de sus padres incestuosos, se vuelve pequeño como un embrión y es alimentado por la tierra, por la Gran Madre. Prosigue en Hermann Broch, en Lisania de *Der Tod des Ver-*

55. 1904, pp. 271 ss.
56. Y a éste puede añadirse Nepomuk Schneidewein, «Echo» (*Doktor Faustus,* capítulos XLIV-XLV), marcado por la «culpa» a que nos referimos más adelante.

gils [La muerte de Virgilio] y en el mismo Virgilio que vuelve a ser niño durante su goethiana bajada a las madres[57].

Adquiere, en esta perspectiva, un particular significado la imagen del niño Cinto de *La luna e il falò*: el niño «marcado» como un iniciado (es cojo), en que Pavese, por un lado, se vio a sí mismo niño y, por otro, vio al amable dios-niño que guía en el reino de los muertos; y, en efecto, el «retorno al pueblo» es siempre en Pavese una κατάβασις. Esto es cierto hasta cuando el «pueblo» no es el natal, como en *Il carcere,* donde la tierra de confinamiento es habitada por la misteriosa figura femenina de Concia, que «venía de lugares todavía más recónditos que el pueblo de arriba» y que «ha estado tanto tiempo en los establos y guardando cabras, que tiene un poco el mohín de la bestia»[58]: una imagen infernal y semiferina de κόρη, a la que se contrapone —demétricamente, podríamos decir— Elena, la amante «madrecita». Y, por otra parte, el mismo título de la novela, aquella «cárcel» de la que ha salido el protagonista y que vuelve a ver en el pueblo, vinculada con la violencia sexual de Giannino, es un sustantivo («*Carcer*») muchas veces recurrente en la simbología astrológica y geomántica del Medievo y del Renacimiento[59], en la cual se refleja el antiguo concepto helénico σῆμα-σῶμα, sustituyendo a «tumba».

Así como prosigue en Mann y en Broch, el concepto del «niño», que deriva de las poéticas germánicas que influyeron indirectamente en Pavese, prosigue en las obras de los expresionistas. Sin embargo, sufre en este estadio una significativa alteración: el niño, que en Rilke era indiscutiblemente el recién nacido, se convierte en el adolescente. Pero en aquel adolescente vive el niño que sufre perennemente el haber sido arran-

57. H. Broch, *La morte di Virgilio,* trad. italiana (Milán, 1962), pp. 72 ss.; *cfr.* para la interpretación junguiniana de Lisania: L. Mittner, «Hermann Broch e la mistica del sacrificio gratuito», en *La letteratura tedesca del Novecento e altri Saggi* (Turín, 1960), pp. 334-46.

58. C. Pavese, *Prima che il gallo canti* (Torino, 1954), pp. 43, 78.

59. *Cfr. La geomanzia del cavalier Cattan,* editada en Ginebra hacia el fin del siglo XVI.

cado del estado prenatal. La infancia es para él un «espacio sombrío», como afirma el protagonista de *Der Sohn* [El hijo], de Hasenclever, el cual prosigue

Y sin embargo vivía, vivía sin control,
una vida de ilimitada nostalgia.
Y si no tengo fuerzas para conquistarla,
sobre este suelo que nunca poseí,
quiero al vacío retornar,
por el cual, pávido, estoy cercado[60].

Aquí, el perdido estado prenatal, la riqueza perdida, tiende a volcarse, a proyectarse en el futuro del adolescente, en la madurez que debe conquistarse. Pero es una proyección provisional. Después de haber invocado:

Tú, último cerco de murientes apariciones...
dame alas para un nuevo Ser.

el «Hijo» busca su propio futuro de vida en el mundo; pero lo que quiere en verdad se hace claro en sus últimas palabras:

Pero vosotras, figuras del ocaso,
restituidme otra vez, más puro y más feliz,
al gozo del eterno Ser.

«Otra vez»: un retorno, pues, y un retorno a aquel «eterno Ser» del cual es partícipe el niño mítico.

Por parte de los expresionistas, ha habido un intento de aclarar el mito, de tomar conciencia de la imagen mítica poseyéndola en el tiempo presente. El niño partícipe de las realidades primordiales ha sido sustituido por el «Hijo» en rebeldía contra su padre del drama de Hasenclever; por el muchacho que mata a su padre, moderno Edipo, de *Vater-*

60. De la traducción italiana de L. Martucci en *Teatro espressionista tedesco* (Parma, 1956), pp. 185-86.

mord [Parricidio], de Bronnen, por los adolescentes turbados y destinados a no llegar a la madurez, de *Frühlings Erwache* [Despertar de primavera], de Wedekind.

También Pavese se proponía «reducir a claridad» el mito, y no se ocultaba que «entonces empieza el verdadero sufrimiento del artista: cuando su mito se ha hecho ya figura, y él, desocupado, ya no puede creer en éste aunque no puede resignarse todavía a la pérdida de aquel bien» [61]. Y es singular notar que tanto el protagonista de *Der Sohn* como Mauricio en *Frühlings Erwache* están marcados por el suicidio [62]. En el fondo del suicidio de estos personajes hay algo que Pavese podía ver claramente (o que quizá vio claramente) en sus lecturas etnológicas. Desde 1933 conocía la obra de Frazer [63] y la cantidad de materiales en ella contenidos, inherentes a las instituciones iniciales; nuevos conocimientos le pudieron proporcionar asimismo en este campo Frobenius y Propp. A través de la iniciación, los niños ponían pie en el reino de los muertos y allí adquirían la «ciencia de los muertos», vivían el mito; después renacían a la vida terrestre. Pero esto sucedía en los tiempos y en las sociedades en que era posible, e incluso inevitable, vivir el mito. Vivir el mito es el contrario de «llevarlo a la claridad»: es, más bien, identificarse con él. Y esto ya no podía hacerlo Pavese, ni podían hacerlo tampoco los adolescentes del expresionismo. Estos últimos, como personajes, se revelan emblemas de un tiempo en que se cerró el acceso a la revelación; su suerte es ejemplar: van a la muerte, e inútilmente, sin posibilidad de volver más sabios y

61. *Lett. amer.*, p. 351.

62. Si hemos de ser exactos, el «Hijo» no llega al suicidio, pues se detiene en el último momento. Es un engaño del enmascaramiento descrito, así como el relativo a la muerte del «Padre» en el mismo drama: el «Padre» muere de aneurisma aun antes de que el «Hijo» apriete el gatillo del revólver. Es trágicamente significativo notar que también la vicisitud personal de T. Mann está marcada por una serie de suicidios de allegados que reflejan, sobre todo en el caso de su hijo Klaus, una singular correspondencia entre mito e historia.

63. Frazer, por otra parte, era el principal fundamento etnológico de Freud en *Totem y tabú.*

sin la certidumbre de que, aun no existiendo retorno, encuentren allá abajo la verdad: lo que en las fábulas es el tesoro. Por muchas y difíciles de conocer que sean las razones del suicidio de Pavese, puede que no resulte inútil recordar a este respecto que, en una de sus últimas cartas [64], escribió: «...como Cortés, he quemado mis naves. No sé si encontraré el tesoro de Moctezuma... haré mi viaje al reino de los muertos».

Las imágenes de los niños, de los «hijos», no se explican sin las de los padres (aunque quizás sea lícito sospechar que ello dependa de ser el niño padre del hombre, como en un célebre poema de Wordsworth). El padre de Adrian Leverkühn es, en el *Doktor Faustus,* autor de inquietantes experiencias naturalistas que ya contienen en germen el destino del hijo. Y el hijo, al repetir casi artificialmente las condiciones de su infancia, no dejará de establecerse en una casa en que está presente un «doble» misterioso de aquel padre.

Pero en el *Doktor Faustus* el padre está presente. También en esta imagen paterna Thomas Mann recurre al compromiso de hacer vivir el mito sin hablar abiertamente de muerte. En Pavese el padre está ausente (y en ello se refleja probablemente la condición personal del escritor). En los expresionistas el padre está presente, pero es el enemigo (*cfr. Der Sohn,* de Hasenclever). El mito ya no es alcanzable, pero el mito es celebrado por los etnólogos, es la fuerza generativa paterna para Frobenius, es el Zeus paternalmente presente en la mítica vicisitud de Koré para Kerényi.

En Pavese, hemos dicho, el padre está ausente; y no hay tal vez libro de Pavese más revelador al respecto que *La luna e il falò.* La ausencia del padre pesa sobre el protagonista ante todo como una culpa: éste es «bastardo». Y precisamente la ausencia del padre hace que el protagonista encuentra en sí

64. D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»,* cit., p. 371. Pavese había ya aludido precisamente al motivo del tesoro fabuloso en *La luna e il falò,* al hablar de la «vasija de oro» que el veterano de guerra encontrara en el pueblo según sus paisanos [*La luna e il falò* (Turín, 1955[6]), p. 15].

al padre que genera al hijo, que encuentra en sí al hijo: al que será el niño. «Tu padre —le dice Nuto— eres tú»[65]; y él mismo: «Sería curioso, pensaba yo, que mi hijo se pareciera a mi padre, a mi abuelo, y así me viese yo finalmente delante de quien soy»[66]. Pensamientos y palabras que hallan precisa confrontación en los solemnes versos de Rilke:

...dass wir liebten in *uns, nicht Eines, ein Künftiges, sondern*
das zahllos Brauende; nicht ein einzelnes Kind,
sondern die Väter, die wie Trümmer Gebirgs
uns im Grunde beruhn...[67].

Para comprender la postura de Pavese ante aquel niño —reflejo del niño mítico— que él mismo ha sido, y que él encuentra en sí como si fuera un padre que encuentra en sí a su hijo, nos parece oportuna una remisión al canto XXIV de la *Ilíada* y a la interpretación del mismo facilitada por un estudioso, Robert[68], no extraño a la esfera de los etnólogos en que bebió Pavese.

El canto XXIV es uno de los más misteriosos de la *Ilíada*. Es el canto nocturno en que Príamo se destaca hasta las naves de los Aqueos, hasta la tienda de Aquiles, para obtener el rescate del cadáver de Héctor. Y es el canto en que las leyes heroicas de la amistad entre los hombres parecen rotas por leyes más profundas y más raras en manifestarse: las de la conmoción humana, de la participación en el dolor de los demás, del sentimiento filial.

Robert ha visto en la ida de Príamo a la tienda de Aquiles un descenso a los Infiernos, casi una contrapartida «patriarcal» de la «matriarcal» búsqueda de la hija raptada por parte de Démeter en el reino de Hades.

65. *La luna e il falò*, cit., p. 16.
66. *Ibíd.*, p. 115.
67. «...nosotros amábamos *en* nosotros, / no a otro, a un futuro, sino al innumerable fermento; / no a un sólo hijo, sino a los padres / que como escombros de montaña están en el fondo de nosotros» (III Elegía de Duino).
68. F. Robert, *Homère* (París, 1950), pp. 202 ss.

Pero Démeter no baja a los Infiernos; después de su «airada» búsqueda, se ve obligada a reconocer el predominio del reino de los muertos sobre Koré, sin adentrarse allí donde Koré ha sido llevada. Príamo, en cambio, guiado por Hermes, atraviesa los «campos desiertos» de la noche y llega allá donde yace el cadáver de Héctor.

En este sentido, el canto XXIV de la *Ilíada* es el más revelador acerca de las profundas relaciones existentes entre padre e hijo. Mientras que tantas narraciones caballerescas del Medioevo —ejemplificadas en el *Guerrin Meschino*[69]— hablan de un héroe que se aventura a la busca del padre desconocido, Homero nos muestra al padre en busca del hijo en el reino de las sombras. En las narraciones caballerescas, el protagonista es el individuo que ahonda dentro de sí en busca de su arquetipo, de su matriz paterna; en la *Ilíada,* es el individuo que busca en su muerte su progenitura. Y es un motivo aún más misterioso y complejo. Nuestro concepto habitual del tiempo es allí superado por una noción mítica del devenir, dentro de la cual el padre puede sobrevivir al hijo, y, buscando al hijo entre los muertos, encontrar el propio futuro en el propio pasado. Príamo regresa del reino de los muertos con el cadáver de Héctor, es decir, de su propio hijo muerto: no es la búsqueda de Orfeo que intenta arrancar un ser viviente —Eurídice— al reino de los muertos, sino la búsqueda de un viviente que quiere encontrar a uno de sus muertos, al propio hijo, en el Más Allá.

El cadáver de Héctor es el símbolo del elemento de muerte que se halla en el semen de la procreación. Al bajar a los Infiernos para conseguir el cadáver de Héctor, Príamo busca aquella parte de muerte que transmitió fuera de sí en el acto de generar a Héctor. En el generar va pues implícita una participación en la muerte: pasado y futuro son partícipes de la muerte: antepasados e hijos son los vínculos que tiene el hombre con la muerte. El hombre muere en sus predecesores y en sus hijos. Pero de sus predecesores obtiene el hombre la vida,

69. *Guarino Mezquino,* de A. da Barberino. (N. del T.)

y a sus hijos se la transmite. Es pues aquel flujo de vida —en cuyo centro está presente el hombre— que va mezclado a la muerte.

Allí donde la *Ilíada* se acerca al fin, esta realidad es solemnemente ejemplificada, y ello puede ser una confirmación de la interpretación de la *Ilíada* como poema de la iniciación, de la conquista de la ciudad infernal a través de la cual el adolescente se hace consciente de su presencia en medio del fluir de la vida y de la muerte.

Para Pavese el mito se distingue por su unicidad, como el nombre en su acepción poética. El lugar mítico es el «nombre común, universal, el prado, la selva, la gruta, la playa, la casa» [70]. Pavese dice aún: «las cosas se descubren, se *bautizan,* solamente a través de los recuerdos que de ellas se tiene» [71], y estos recuerdos son la memoria del mito, del símbolo. La poesía es diversa de la mitología porque en aquélla «se huele a invención», pero esta «invención», este inventar, debe ser comprendido en el esfuerzo de «reducir a claridad» los mitos. Y así comparecen en la poesía los nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres primordiales en la mitología de cada cual: las imágenes-relato.

He aquí la vuelta a escena del arquetipo, el nombre primordial del que cada cual posee el reflejo. Pero el arquetipo es justamente el reflejo, en el plano del psicoanálisis y de la historia de las civilizaciones, de aquella noción de imágenes primordiales, de símbolos perennes, que fue propia de George y más todavía de Rilke. En las *Duineser Elegien,* Rilke se detiene a pronunciar los nombres de las cosas, que en la X Elegía se vuelven los nombres de las constelaciones, mencionadas por la Lamentación al joven muerto, como si ya viera los arquetipos de las realidades terrenas en sus nombres estelares. Sólo éstos, sólo los nombres pronunciados dentro de la poe-

70. *Lett. amer.,* pp. 299.
71. *Ibid.,* p. 302.

sía, son verdaderamente arquetipos y pertenecen además a la parte invisible del Ser, en la cual se «funda» (es término de Jung, pero oportuno para Rilke) la parte visible. Los otros nombres, los que no están comprendidos en la poesía, no son nombres auténticos, son inútiles escorias, que el niño muerto del *Requiem* advierte haber aprendido en vano [72]. Y también reconocer nombres en aquellos arquetipos es precisamente un «reducir a claridad» la realidad mítica: el nombre es tal sólo desde el punto de vista del hombre: para el niño muerto, ni aun en lo invisible hay nombres; no hay más que una corriente ininterrumpida.

Eso es lo que afirma Rilke, y eso es lo que «descubren» los etnólogos y los historiadores de las religiones como Frobenius y Kerényi, puesto que en aquella corriente ininterrumpida, aquel «flujo perenne» que para Rilke es realidad de lo invisible no aparece desemejante de los anorgánico que Kerényi vio en el fondo de los arquetipos: y uno y otro son generadores de mitos.

«Que nuestros recuerdos esconden la cabeza —escribe Pavese— quiere justamente decir que alcanzan la esfera de lo instintivo-irracional. En esta esfera —la esfera del ser y del éxtasis— no existe ni el antes ni el después, ni la segunda vez ni la palabra, porque no existe el tiempo. Lo que en ella es, es: aquí el instante equivale a lo eterno, a lo absoluto» [73].

En 1909, Leo Frobenius escuchó en Togo, de un bardo de los djermas, el canto del *Laúd de Gasir* [74]: «...Cuatro ve-

72. *Requiem für einen Knaben,* versos 1-4.

73. *Lett. amer.,* p. 308.

74. El fragmento que sigue se cita de L. Frobenius, *Il liuto di Gassire, Leggenda africana con una nota di E. Pound* (Milán, 1961), en la traducción de S. W. de Rachewiltz. Será oportuno recordar al respecto el ensayo de E. Pound, «Significato di Leo Frobenius», en *Broletto* (Como, 1938), reimpreso a la cabeza de la traducción citada. Pound estuvo bastante cercano a Frobenius, y él mismo, precisamente en el ensayo mencionado, recurrió a un enmascaramiento «activista» de la obra de Frobenius: enmascaramiento que se ponía sobre la «religión de la muerte» aflorante en él, Pound. Bastaría por otra parte recordar algunos versos de los *Pisan Cantos* para comprender cómo Pound posee

ces Wagadu apareció maravillosa a la luz del día; cuatro veces se perdió, de suerte que los hombres no la vieron... cada vez que Wagadu era erigida sobre la tierra, visible a los hombres, tenía cuatro puertas, una hacia el Norte, otra hacia el Oeste, otra hacia el Este, otra hacia el Sur. Estas son las direcciones de las cuales proviene la fuerza de Wagadu y hacia la cual se dirige, tanto si Wagadu es de piedra y tierra como si vive sólo como una sombra en el pensamiento y en la nostalgia de sus hijos. Porque Wagadu por sí no es de piedra, no es de madera, no es de tierra. Wagadu es la fuerza que vive en el corazón de los hombres, ora reconocible porque los ojos permiten reconocerla, porque las orejas oyen los espadazos y los sonidos sobre los escudos, ora invisible porque cansada y acosada por la indomabilidad de los hombres se duerme».

En 1909, como hemos dicho, Leo Frobenius encontró en el canto djerma este símbolo de ciudad, que pertenece a los típicos símbolos cuaternarios de fundación de Jung, a que se refiere Kerényi en sus alusiones al fundamento anorgánico de los arquetipos. Y con aquel símbolo estaban vinculados elementos míticos que nos reconducen a la noción de la «esfera de lo instintivo-irracional» (Pavese) o de lo invisible (Rilke). Wagadu «por sí no es de piedra, no es de madera, no es de tierra», Wagadu, pues, pertenece de por sí a aquello invisible que «vive en el corazón de los hombres» y que viviendo su vida, su parte de vida, los hombres pueden a veces reconocer. Volvemos de nuevo al Dilthey del «vivir en la experiencia de vida la experiencia mítica», y comprendemos cómo, según Pavese, «narrando no se sale de la fuente de la naturalidad, así como nadando no se sale del agua, y la masa indistinta del agua sostiene y determina los movimientos, les da un sentido

---

aquella noción de un patrimonio personal de íntimas realidades arquetípicas que reaparece en Pavese: «*What thou lov'st well remains, / the rest is dross / what thou lov'st well shall not be reft from thee / what thou lov'st well is thy true heritage / etc.*». («Lo que amas de verdad permanece, / el resto son escorias / lo que amas de verdad no te será arrebatado / lo que amas de verdad es tu herencia / etc.).

y un fin»[75]. No pasemos por alto esta alusión al elemento acuático: es el mismo sobre el que fluctúa, «eterno indeterminado», el niño divino. Y recordando lo que dijimos cuanto a la interpretación de Hölderlin dada a Gundolf: que la visión de la naturaleza era visión mítica inmediata.

Nos hallamos así nuevamente en el círculo de Stefan George, en uno de sus puntos centrales, esto es, de aquel decurso que desde el cerco de Heildelberg llega hasta los etnólogos y a los historiadores de las religiones en que bebió Pavese. Uno de los principales secuaces de George, Norbert von Hellingrath, en su discurso *Hölderlin und die Deutschen,* habló de una «Alemania secreta» (*«von einem geheimen Deutschland»*) que era el símbolo mítico de lo que se transmitió de Frobenius y de Kerényi a Pavese, y que George reanudó en la poesía intitulada *Geheimes Deutschland*[76]. Alemania secreta: no nos parece aventurado identificarla con aquella religión de la muerte, que fue doblemente «secreta», ya por proceder de lo íntimo, de lo «secreto» de los poetas, ya por estar perennemente enmascarada bajo las defensas de la conciencia, excepto, quizás, en Rilke[77].

La Alemania «pública», no «secreta», ha mostrado, con la ideología nazi, su propósito de apropiarse de aquella corriente secreta y de hacer de ella una realidad social popular, arrancándola a la propiedad del círculo indudablemente «aristocrático» en que era vivida. La repugnancia de Kerényi y de Mann frente a las manifestaciones de la juventud nazi, testimonia sobre la hostilidad que se determinó entre la Alemania «pública» y la «secreta», cuando la primera quiso apropiarse de la segunda. No se trató únicamente de una apropiación, sino de una alteración extremadamente dolorosa para aquellos que veían transformarse en paradigma de vida los datos de la propia experiencia personal que habían aceptado como revela-

75. *Lett. amer.,* p. 336.

76. *Cfr.* A. Pellegrini, *Hölderlin,* etc., cit., p. 67 y notas 21-22, con referencia a E. Salin, *Hölderlin im George-Kreis* (Berlín, 1950).

77. *Cfr.* F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella culutura tedesca del '900* (Milán, 1967).

ción auténtica, aunque «faustiana», culpable, que debía enmascararse ante todo el mundo. Ninguno de ellos había osado proponer aquellas experiencias extáticas, cuyo carácter mortal estaba claro, como norma de existencia para los demás: cada cual había vivido la propia culpa, enmascarándola exteriormente, sea con la ironía, sea con una voluntaria barrera entre sí y los demás.

Habiéndose encontrado más tarde con que tenía que sostener la responsabilidad de aquellas experiencias, Pavese no dejó a veces de recurrir a los mismos enmascaramientos de que se habían servido sus ilustres predecesores. En una carta a Cocchiara, escribió: «A Cogni lo castigaremos con un prefacio de R. Bianchi-Bandinelli a Frobenius, en lo tocante al nazismo»[78]. Pero Pavese tuvo la astucia, o tal vez el talento, de no renunciar a aquella «Alemania secreta». El mismo plan de la «Colección de estudios religiosos, etnológicos y psicológicos» de las ediciones Einaudi es testimonio de ello, y más aún su fidelidad a los mitos que dentro de él afloraban, que él vio como el rostro de la realidad del ser. La única mixtificación a la que no quiso o no supo recurrir fue la que lo habría llevado a reconocer explícitamente su capacidad actual para alcanzar aquellos mitos. Para darle el nombre de su mayor autor, fue aquélla la mixtificación de Thomas Mann. Ante ella, Pavese no reconoció que el compromiso faustiano fuese una vía aceptable para el arte, y se mantuvo ortodoxo a la religión de la muerte, en sus aspectos más nihilistas. Juzgar su actitud como positiva o negativa nos es lícito solamente desde el punto de vista del arte, que Pavese sacrificó excluyendo el compromiso, cosa que no hizo Mann. Aventurar distinto juicio significaría aceptar, cosa que nosotros no queremos, una moral religiosa, fuese cual fuese la religión en cuestión.

78. D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»*, cit., p. 327. El prefacio fue escrito precisamente por R. Bianchi-Bandinelli, y si Pavese, al comentarlo, quería enmascarar su propia adhesión a la «Alemania secreta» y autocastigarse, pudo estar satisfecho. Ver más adelante pp. 184-185.

CESARE PAVESE: DEL MITO DE LA FIESTA AL MITO DEL SACRIFICIO

Publicado por primera vez como introducción a *La bella estate*, «Nuova Universale Einaudi», Turín 1966.

«En aquellos tiempos era siempre fiesta»: diríase que Pavese haya puesto en el exordio de *La bella estate*[1] la palabra «fiesta» como anuncio y clave de la experiencia más importante realizada en la novela, y que más tarde aquella palabra le haya resultado vínculo esencial de la trilogía. «Éramos muy jóvenes. Creo que aquel año jamás dormí.» — «Llegué a Turín bajo las últimas nieves de enero, como sucede a los titiriteros y a los vendedores de turrón»: ambas frases son anuncio de fiesta, y la vela y el carnaval inminente parecen aludir a la condición y al símbolo de la regeneración del tiempo histórico a través de la restauración festiva del tiempo del mito.

Pero si nos dedicamos a observar qué «fiestas» aparecen en las tres novelas, podemos llegar pronto a la hipótesis de que aquella palabra-clave es vínculo de la trilogía no como emblema y síntesis de las experiencias más decisivas de las tres historias, sino más bien como símbolo de lo que se muestra perdido en ellas; como símbolo, pues, de una herida que curar o de un vacío que llenar, si no se nos quiere conceder únicamente la nostálgica lamentación. Las «fiestas» de las tres novelas son las largas veladas en compañía, en las horas nocturnas, cuando los personajes se reúnen y prolongan sus caminatas por la ciudad y por la colina, dudando siempre en el momento de separarse, alargando hasta el alba aquel estar despiertos juntos que en la antigüedad era condición festiva, y que coincidía con la espera y la celebración de una epifanía

1. *El hermoso verano.* (N. del T.)

hoy imposible. Las parodias explícitas de la antigua fiesta que de cuando en cuando afloran en aquellas noches como supervivencias provocadoras y deformes, parecen excluir la esperanza: «Parecía una fiesta, un rito convulso entre río y colina, donde al grito de la mujer respondieran los gestos de todos». Precisamente el cuadro de aquella «fiesta» en los límites de la ciudad en *Il diavolo sulle colline*[2], donde se baila —como en las verdaderas fiestas antiguas se bailaban los mitos—, parece corresponder a las palabras de Kerényi sobre las supervivencias de fiesta en que la tradición ha sustituido el «sentido de festividad»: «toda la fiesta adquiere algo de muerto, de grotesco también, como los movimientos de quien baila habiendo perdido súbitamente el oído y dejado de oír la música».

La antigua fiesta confería valor a la experiencia colectiva de la noche y del sexo, y en su ámbito se descubría, verdadera, la realidad de los grandes símbolos de la muerte, de la tierra, de la luna, de la sangre. Habiendo llegado a desaparecer la fiesta, las imágenes sexuales y nocturnas sobreviven en el umbral de la existencia de los hombres como el campo en los márgenes de la ciudad, y hacen breves y precarias incursiones en la vida del individuo que aún posee el sentido de festividad pero que ya no puede manifestarlo junto con su colectividad en fiestas verdaderamente salvadoras. La secuencia de la trilogía, con *Il diavolo sulle colline* en el centro que por una hora acerca los personajes al campo y a la naturaleza, como en un viaje de búsqueda de las antiguas realidades festivas, encerrado entre las dos historias ciudadanas de *La bella estate* y de *Tra donne sole*[3], se ha convertido en una especie de paradigma de la imposibilidad de salvar el tiempo histórico mediante la técnica ritual de la antigua fiesta. Así ordenada, la trilogía procede en el reflejo de remotas aventuras de «héroes» que abandonan la patria para salir en busca de tesoros lejanos; pero la conclusión pesimista de tales vicisitudes revela en ellas una presencia del mito diversa de la

2. *El diablo en las colinas.* (íd.)
3. *Entre mujeres solas.* (íd.)

que ha sobrevivido en las narraciones fabulosas. En estas últimas, en efecto, el héroe conquista el tesoro tras arduas pruebas porque sobrevive en él la personalidad del iniciado, partícipe de las realidades míticas de su colectividad (debería más bien decirse que el tesoro que hay que conquistar coincide justamente con la participación en aquella realidad). En las aventuras de los personajes de Pavese, el mito no está ausente, puesto que en él no faltó el «sentido de festividad», pero la relación con el mito no está garantizada por la participación en las realidades de la fiesta, sino por la sujeción a la ley que empujaba a los «héroes» a buscar el tesoro y que se configura como ley moral.

Los protagonistas de *Il diavolo sulle colline* llegan, como los héroes del mito, hasta el lugar del tesoro: en la jornada de Mombello encuentran por un instante el tiempo *verdadero,* de los orígenes, y la *verdadera* noche, la hora intacta de la oscuridad en que entrevén mujeres y niños en la granja, fruta en el agua de los cubos; pero no pueden apropiarse del tesoro y deben abandonarlo con pesar: «Sabía mal dejar aquella isla».

Al lugar «sagrado» en que viven los primos de Mombello se contrapone simétricamente el «desconsagrado» Greppo, donde se desarrollan fiestas que son solamente parodias de la orgía y donde la naturaleza reacciona negativamente contra la inserción de un verdadero elemento ciudadano en el campo. El campo es el lugar en que las realidades de la antigua fiesta yacen latentes, sin que los ciudadanos puedan ya participar en una auténtica epifanía colectiva. Como en un jardín de las Hespérides del cual nadie puede volver vencedor, el campo conserva aparentemente intacto en su iconografía todo el repertorio de imágenes que aluden simbólicamente a los misterios de la fiesta antigua: las paradojas míticas y los misterios del sexo y de la sangre, de la luna y de la muerte, que forman círculo alrededor de la paradoja y del misterio más sublime cuando la conmoción de la fiesta se transforma en intuición moral: el sacrificio humano. Así llega nuestro discurso a la muerte que se cierne sobre Amelia en *La bella estate* y sobre

Poli en *Il diavolo sulle colline;* y, finalmente, al suicidio de Rosetta en *Tra donne sole,* desde donde es fácil seguir hasta *La luna e il falò* y hasta la suerte que Pavese quiso para sí. Así, el sacrificio humano fue para Pavese el emblema de un vínculo subterráneo, vivido en las profundidades de la conciencia, entre ritual y comportamiento moral, entre mito y deber. La dinámica interna de cada una de las tres novelas conduce a los jóvenes de la inocencia al pecado y después al sacrificio, que no es expiatorio, sino necesario según una ley moral que no promete futuras salvaciones, pero que ofrece una dura y fatal virtud a quien a ella se somete. El sacrificio no es la salvación ni el acto gratuito de un «justo» (pensemos en la mística del «sacrificio gratuito» exactamente indicada por Mittner en el pensamiento chasídico de Broch), sino el símbolo y la vía de la muerte necesaria. Así la moral garantiza el acceso a los infiernos y permite quedarse en la «isla» que los protagonistas de *Il diavolo sulle colline* habían tenido que abandonar con pesar en Mombello. Así, por otra parte, las tres novelas se convierten, desde el punto de vista religioso, en una confesión de los pecados, la cual no concede la salvación pero, puesto que testimonia voluntad de vivir según la norma moral —aun sin esperanza de ninguna victoria— es apropiado preludio para la muerte.

Las lecturas de Pavese en el campo de la etnología y de la ciencia del mito le habían enseñado que la aventura de los héroes en busca del tesoro era un viaje más allá de las aguas infernales. Reconociendo como perdidos los grandes mitos colectivos y salvadores, accesibles por conducto de la fiesta, Pavese supo que el viaje por el campo o los descensos a los infiernos en las buhardillas o en los salones de la ciudad podían conducir sólo a una muerte no socorredora de por sí, no fórmula de salvación, sino conquistada como verdad moral, como destino sometido a la esfera de la ‘ἀρετή. El sacrificio humano al final de una fiesta desconsagrada, profana, le pareció que podía ser la realidad última del vínculo que unía ἔθος y μῦθος.

La verdadera fiesta es experiencia creativa, y la diferencia que la separa de la hora profana es la misma que distingue al crear del hacer cotidiano. La falta de valor colectivo de los grandes símbolos a través de la fiesta impone un prejuicio no sólo a la vida de los personajes, sino a la actividad misma del narrador, el cual —sujeto a la fascinación del mito y en posesión del «sentido de festividad»— se ve constreñido a usar palabras emblemáticas —tierra, sangre, luna, muerte, estar desnudo— aun sabiendo que en el ámbito de las fiestas de su colectividad estas palabras están privadas de eficacia, como la música no oída por los sordos que se esfuerzan en bailar. En las tres novelas de Pavese, eso corresponde a un deliberado y escasísimo realismo descriptivo, a causa del cual cada interior se reduce a una exposición de objetos que tal vez conservan algún significado para sus poseedores en particular, pero que son extraños a la experiencia directa del narrador puesto que la falta de valor colectivo de los grandes símbolos implica también la ausencia de los arquetipos colectivos de los «pequeños símbolos», de los muebles y objetos de la vida cotidiana. Y entonces toda la iconografía de lo real se reduce a la función de repertorio de trastos teatrales de los cuales se sirve el narrador para decorar o amueblar de modo más bien precario el ambiente de las vicisitudes ciudadanas, de las que está definitivamente ausente la verdadera «fiesta». No por casualidad, la protagonista de *Tra donne sole* llega a la ciudad para equipar una tienda: el equivalente esterilizado y teatral de una casa. Pero, en esta novela, también las casas de Turín son solamente exposiciones de muebles y ornamentos: no símbolos, sino sus equivalentes desprovistos de vida, «desconsagrados»; objetos compuestos dentro de un ritmo vital, conocidos, usados.

Entre estos trastos teatrales, se mueven, sin embargo, algunos personajes que Pavese parece respetar y a los cuales confía la misión de vivir su suerte, o por lo menos la suerte de aquellos que, no obstante la pérdida de la fiesta, participan todavía del mito y de la virtud sometiéndose a la ley ética que, en su despiadado rigor, queda como única capaz de con-

ceder verdad y muerte. En las tres novelas, en efecto, el abandono del realismo descriptivo y la invención de una estilización indudablemente audaz y original, fue un hecho deliberado y positivo que demostró cómo la originalidad más profunda y la habilidad más genuina de Pavese narrador eran los frutos sufridos y no tranquilizantes —aun cuando admirables— de una situación espiritual tendida dialécticamente entre la confianza insuprimible en las propias facultades de evocar mitos *verdaderos* (y por consiguientes curadores) y las constantes desilusiones sufridas en el acto de crear, en el instante en que la fiesta se revelaba irrealizable y nacía la nostálgica lamentación.

Si la verdadera fiesta era por excelencia el acto creativo, la pérdida de la fiesta ponía a la creación un obstáculo superable sólo por la fe en la íntima relación entre mito y moral que proponía el sacrificio como horizonte y fundamento del actuar y de su equivalente para un artista: el crear. Y el lugar y la temática de la creación debían ser necesariamente los de la hora presente, no susceptible de verdadera fiesta; la fiesta, en efecto, habría permitido a las realidades propias de la vida cotidiana el transformarse en la materia misma del mito: al faltar la fiesta, el artista advertía la obligación moral de determinar él mismo aquella transformación del único modo ya lícito, es decir, superando la nostálgica lamentación y actuando, creando, narrando las vicisitudes del hoy, a fin de que, a través de su empeño moral, el hoy desprovisto de fiesta volviera a ser el lugar y el tiempo del mito.

A la percepción de aquella obligación moral (que coincidía con la confianza en la propia actividad de narrador como partícipe de mitos), corresponde en Pavese la renuncia a la narrativa abiertamente fantástica y la voluntad de implicar en la esfera del mito las vicisitudes y las presencias del hoy. La dialéctica entre el Pavese autor de ensayos de los que se transparenta la fe en la cualidad mitológica del narrar y el Pavese narrador que, de vez en cuando, verifica que en su colectividad y en su tiempo los grandes símbolos míticos han perdido su valor festivo, encuentra equilibrio justamente en la voluntad

de no huir del hoy y de ni siquiera lamentar el hoy desconsagrado. Dado que, por lo menos, el vínculo entre mito y moral, entre tolerancia y sacrificio humano, fue percibido por Pavese como genuina epifanía mítica de lo real, su voluntad de empeño moral coincidió con la sola realidad posible; así, en la fiesta antigua la presencia del mito no era deliberadamente evocada como una entre las tantas posibles, sino que era vivida como «lo que es», no como «lo que se quisiera que fuese». Así, por otra parte, la norma moral adquiría apariencias de destino, que impedía ciertas salvaciones y garantizaba ciertos sufrimientos. La relación de los personajes con aquel destino sigue en las tres novelas un ritmo preciso. En *La bella estate*, es la conciencia de la pérdida inevitable de la inocencia (de un destino que priva de la inocencia y castiga); pero trátase de una inocencia ya precaria, propia de un mundo del que la fiesta está ausente, puesto que Ginia, cuando aún es aparentemente inocente, siente ya como culpa la propia desnudez y será siempre ignorante de la verdadera inocencia que la antigua fiesta garantizaba en la orgía. Así, la conciencia de quien vive en un presente desprovisto de fiesta se vuelve previsora respecto a la pérdida de la inocencia, y el tema de la tentación se hace símbolo de una suerte inevitable. En *Il diavolo sulle colline,* se cumple la progresiva experiencia del mal, también ella ritmada por tentaciones y visiones, y retorna el motivo del ir hacia el mal y del volver a alejarse del mismo: motivo que, para los personajes «respetables», corresponde, con su ineluctabilidad, a la suerte no salvadora, que sin embargo presenta el imperativo moral de actuar sin «tesoros» ni símbolos consagrados. En *Tra donne sole,* finalmente, la inocencia está ya fatalmente perdida, pero no obstante esta cicatriz impuesta por el destino, se obliga en ella a obrar, a trabajar y a vivir, con la melancólica serenidad de quien sabe que debe moverse entre las propias iluminaciones personales y la verdadera epifanía colectiva del mito, al cual se participa sometiéndose a la ley que exigirá el sacrificio. Las periferias ciudadanas, en el límite del campo nocturno, de donde despuntan resplandores de tesoros inalcanzables, son, por un lado,

la sola concesión elegíaca a la nostálgica lamentación; por el otro, el lugar donde se debe sobrevivir, pese a las lamentaciones, puesto que justamente las epifanías del destino, la perspectiva mitológica del «aquello que ha sido será», garantizan una última validez perenne y colectiva del mito como símbolo de la norma moral: la que, en la hora conclusiva, se configurará en el sacrificio humano.

La poética de Pavese, cuya primera garantía es la originalidad de su estilo, es ante todo la teorización moral de la necesidad de actuar y de vivir aun cuando la ciudad esté desconsagrada y los tesoros sagrados del campo no sean ya accesibles. Ello no excluye la nostálgica lamentación en la vicisitud del narrador; la alta calidad lírica de los símbolos de la lamentación nostálgica, como la jornada de Mombello, atestigua cuánto sintió Pavese no poder ser el héroe que conquista el tesoro (y tal vez en ciertos momento esperar precariamente llegar a serlo). Pero, no obstante esa lamentación, el aspecto más personal y profundo de la relación de Pavese con el mito nos parece que consiste en la imagen del sacrificio: en la necesidad moral de vivir en el hoy, aun cuando así el «eterno retorno» al tiempo primordial del mito se haga ya sólo posible reconociendo en el mito un símbolo ético, la ley cifrada de una virtud de la que, sometiéndose a sus preceptos, se puede obtener la muerte. Pero esto significa también que la moral de Pavese fue, en términos religiosos, rigurosamente pesimista, puesto que el destino conducía ya al pecado y la ley de la virtud era soberana en cuanto hacía seguir la muerte a éste. Muerte, en los términos de aquella moral, significa sacrificio, que, como hemos dicho, no era ni punitivo ni expiatorio, sino fatal. El castigo se limitaba, en efecto, a cumplirse en el «reino de los vivientes», como corolario fatal de la culpa. Quedaba fuera de un pensamiento moral fundado en la culpa y el castigo, el reconocer —como hizo Pavese— que la espiral del ser conducía hacia la muerte y que su movimiento rítmico de eterno retornar, con pausas nocturnas y silencios, era la dinámica misma de la más genuina epifanía mítica: el mito del deber.

Negada la presencia y la posibilidad de la fiesta, el oficio de narrar podría hacerse tan precario como el «oficio de vivir». El narrador deja de disponer de instrumentos capaces de alcanzar los valores colectivos de las epifanías festivas de lo real, y su discurso se expone a convertirse en una serie de evocaciones solitarias de la suerte de los solitarios. Pero precisamente esa suerte, la epifanía mítica de la moral en la conciencia, hace nuevamente colectivo el núcleo de la experiencia del narrador: colectivo en un deber de actuar, pecar y morir. La progresiva pérdida de la inocencia, es decir, el progresivo acceso al pecado, es enunciado en las tres novelas en términos de confesión de los pecados, cuyo valor no es ya de expiación sino de conciencia, de sumisión a la ley de la virtud. Esta situación parece haber inducido a Pavese a modificar progresivamente en las tres novelas su actitud de narrador: observador, externo, en el primero; observador, pero también formalmente personaje en el segundo; observador-protagonista, en el tercero. No se ha tratado solamente de una progresiva acentuación de la componente autobiográfica, sino de un intento de transformar la técnica de la narración en primera persona en algo muy distinto de la autobiografía. Podría decirse que Pavese, antes que transferir en los personajes las propias crisis y las propias culpas (según un juicio tradicional: «Werther murió, Goethe sobrevivió»), haya aceptado para sí las crisis y las culpas de los personaejs de la *novela*: no sólo de sus novelas, sino de la *novela* como forma literaria llegada en nuestro siglo a un momento de desarrollo determinante de la propia historia.

La ausencia de las «fiestas» y de las epifanías festivas colectivas de los grandes símbolos ha afectado ante todo a la novela, nacida y desarrollada a partir del helenismo como lugar de elección del vínculo entre tiempo histórico y genuinas sobrevivencias de los mitos. La genealogía de la novela trazada por Kerényi en su estudio sobre el «bribón divino» muestra justamente el peso ejercido en la génesis de aquella forma

literaria por el componente culturalmente —si no cronológicamente— arcaico, es decir, por la facultad del mito de sobrevivir en un paradójico compromiso con el tiempo histórico, por el cual éste resulta regenerado. Propia de la novela ha sido la capacidad de imponer a las sobrevivencias míticas estructuras desconsagrantes aparentemente dominantes, sin que aquél haya perdido genuidad. Y aquella capacidad fue verificada desde el instante en que Apuleyo, en las *Metamorfosis,* fijó casi el paradigma de la narración novelesca, defendiéndose del amenazador patrimonio mítico (que el pensamiento maniqueo habría reconocido como tradicional y temible riqueza del demonio) mediante una valoración del componente «divertido» del mito, que no es generalmente parodia —en el sentido de desconsagración paródica—, sino sólo abierto reconocimiento de un carácter arcaico y sagrado: la diversión presente en toda mitología genuina.

El lenguaje de la novela era, así, lenguaje de verdad y de vela, de vigilia. Pero cuando un narrador (como Pavese) reconoció la ausencia de la fiesta, la novela perdió su relación natural con la realidad colectiva del mito, y sus personajes corrieron el riesgo de convertirse en figuras desconsagradas, desprovistas de verdad, marcadas por las culpas de una cultura en que el elemento subjetivo —el estado de sueño— quedaba como único depositario de las iluminaciones derivadas de las epifanías míticas.

Antes que abandonar la novela o limitarse a observar a través de una lente científica la agonía de los personajes novelescos desprovistos de verdad, Pavese quiso convertirse él mismo en uno de aquellos personajes, evitando al propio tiempo vivir únicamente la experiencia del personaje autobiográfico, que puede presumir que se enriquece de verdad acercándose subjetivamente a la fiesta (una fiesta solitaria, irrealizable por consiguiente) y al mito.

La suma de las referencias autobiográficas a la infancia y a la adolescencia en *Il diavolo sulle colline* muestra cómo Pavese sacrificara, dentro del cuadro de la desconsagración de las palabras emblemáticas de la fiesta, una parte importante

de su mitología personal. Y, junto a ésta, Pavese sacrificaba también la aparente riqueza mitológica de que se había apropiado su biografía intelectual, en contacto con los textos de los «profesionales» de la ciencia del mito. Las palabras de Poli «despertado» por el hórrido grito campesino de Orestes: «Aquel grito de la otra noche me despertó. Fue como el grito que despierta a un sonámbulo. Fue una señal, la crisis violenta que resuelve una enfermedad...», son una evidente herencia de Thomas Mann y de Kerényi: de aquella visión de Thomas Mann en que Kerényi reconoció el paradigma de la crisis que anuncia la curación (*cfr. Béla Bartóks Cantata profana* [La Cantata profana de Béla Bartók]), y también del discurso de Kerényi sobre la eficacia reveladora del grito que rompía el silencio en la iniciación eleusina anunciando el nacimiento de un niño misterioso.

La suerte de Poli, muy poco «regenerado» por el grito que habría debido despertarlo si el antiguo ritual hubiese sido todavía eficaz, muestra sin equívocos cómo aquellas riquezas míticas fueron sacrificadas por Pavese sin ilusiones y sin esperanzas en el cuadro de la ya insalvable lejanía de todos los personajes de la experiencia festiva. El grito ha resonado sólo para Poli, sólo para él el ritual ha evocado imágenes cuya realidad estaba perdida para todos. Poli, pues, no podía curarse con este grito.

Por lo demás, desde su primera aparición, Poli se presentaba como destinado a la enfermedad y a la muerte, cual prototipo de aquel que «por no trabajar ni ser útil, se gangrena y hiede», como escribía Pavese respondiendo a las críticas de su viejo profesor (carta a Augusto Monti del 18 de enero de 1950). Ya *Il diavolo sulle colline,* ya *Tra donne sole,* proponen, en efecto, con clara evidencia, la polémica y la acusación contra «cierto mundo burgués que no hace nada ni cree en nada»; las dos novelas, esto es, ilustran, al lado de la suerte reservada a los personajes «respetables», la suerte de quien no es digno de respeto, de quien no hace nada: de los personajes de un mundo destinado a «pudrirse y a matarse».

La polémica «clasista» de Pavese, así como su adhesión

al comunismo, están lejos de aparecer claras y desprovistas de ambigüedad. La suerte de los personajes que viven y actúan, y la de los personajes que vegetan en la agonía del mundo burgués, deben acabar, ambas, en la muerte. Pavese, evidentemente, no ha hecho nunca propio el mito de una próxima y alcanzable edad de oro de bienestar y de justicia social reconocido por Eliade en cierta ideología marxista. El sacrificio, la muerte, están —como en otro tiempo el «tesoro»— en el horizonte de las aventuras de sus héroes «respetables», y la muerte amenaza claramente a aquellos que no son respetables, ni pueden ser llamados «héroes». ¿Deberemos pues distinguir entre dos tipos —dos *calidades*— de muerte? El mito del sacrificio, que Pavese evoca como extrema adhesión del comportamiento a la norma moral, parece permitir tal distinción: hay quien muere a través del sacrificio y hace de la propia muerte un símbolo de la realidad del ser, y quien muere porque elude la ley ética y, al concluir la propia existencia ofrece un eficaz símbolo a la nada. Hablando de *Tra donne sole* y del mundo burgués en putrefacción, Pavese ha escrito que: «sin embargo, se procura salvar de este mundo lo salvable: la suicida es una víctima, en el fondo, ingenua, la más inocente de todos, y si muere es precisamente porque, de todos, es la única todavía capaz de sentir lo que le falta». El suicidio, pues, y por consiguiente el sacrificio, parecen rescatar la suerte de un personaje que pertenece al mundo «no respetable» y que se hace digno de su calidad de víctima tomando conciencia de la culpa —«lo que le falta»— propia del pertenecer a aquel mundo.

En esta perspectiva, también el comunismo de Pavese adquiere el reflejo de una ley moral ineluctable —precisamente del mito del sacrificio—, que, por proceder de las profundidades de la más antigua historia y directamente de la aventura biológica del ser humano, elude las meditaciones ideológicas y resuelve el problema político exigiendo sólo una alternativa resolutiva y fatal.

Una nota del diario de Pavese (26 noviembre, 1949) contiene una especie de tabla en que quiso clasificar cronológica-

mente sus escritos bajo sintéticas (y convencionales) etiquetas. En ella, *La bella estate* se halla clasificada como «naturalismo», mientras que *Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole* son «realidad simbólica».

«Realidad simbólica» es una definición que nada de nuevo nos dice, y a la cual añadiríamos solamente que se trata de símbolos destinados a llenar la impronta en hueco de los símbolos festivos perdidos. Se trata, esto es, de símbolos que, ritualmente, preceden al sacrificio y que, en *Il diavolo sulle colline,* comprenden una hora y una situación espiritual susceptibles de volverse materia frágil y lírica: el instante en que no se cree todavía necesario el sacrificio y se vive en los umbrales del mal con el entusiasmo de quien ignora de él la experiencia y la fatalidad. No se trata de un paraíso perdido cual símbolo histórico de una época, sino del fruto de la sensibilidad de Pavese por la juventud siempre repetible —y repetida dentro de la historia, como perenne supervivencia del *verdadero* paraíso perdido—. También así logra Pavese vencer el abandono a la nostálgica lamentación y reconocer una, aunque precaria supervivenica del sentido de festividad, destinada a destrozarse frente a la imposibilidad de conquistar el «tesoro» gracias al mismo.

«Naturalismo» como definición de *La bella estate* es, en cambio, palabra más reveladora. Ésta confirma cuanto hemos dicho sobre la conciencia de Pavese de la crisis de la *novela* y explica la posición de la primera de la trilogía como eslabón con el pasado. Calificar como «naturalismo» aquella primera novela, retenida en el cajón en espera de que nacieran las otras dos y llenaran los vacíos de la misma, no significa tanto quererla definir intrínsecamente, sólo de por sí, cuanto quererla indicar como símbolo de «lo que (le) falta».

A los ojos de un lector objetivo, todo el aparato *bohème* de *La bella estate* representa el aspecto intrínsecamente más negativo de la novela, el más muerto y convencional. De todos modos, quisiéramos observar que justamente tal caída de gusto y de estilo puede tener un significado preciso en la novela que representa al «naturalismo», esto es, puede ser la

sufrida demostración de «lo que falta» a la forma literaria típica de la cultura burguesa ya camino de la muerte. Es naturalmente muy improbable que la génesis de *La bella estate* haya sido marcada por la conciencia de aquel vacío y de aquella polémica. Pero el hecho de que la novela haya nacido así, y haya sido después propuesta al público junto con las otras dos de la trilogía, deja suponer que la maduración de la misma haya coincidido con una crisis después manifiesta, de suerte que esta obra pudiese ser utilizada *a posteriori* como emblema de enfermedad y de curación. *La bella estate* es, en apariencia —o en el fondo— una «historia de artistas y modelos». *A posteriori,* Pavese dirá que se trata de la «historia de una virginidad que se defiende», apelando ya a toda la estructura de la trilogía, en la cual tiene la novela efectivamente aquel significado. Se observará que la sustitución del mito de la fiesta por el mito del sacrificio es justamente la norma dinámica de la vicisitud de Pavese, y resulta válido, por consiguiente, encuadrar orgánicamente toda creación suya en su suerte personal. Al margen de aquella aventura está empero la voluntad de Pavese de tomar posición frente a la crisis de la novela europea: «naturalismo» es una calificación que no tendría significado dentro de la esfera de una solitaria toma de conciencia del destino. Desde este punto de vista, la referencia al mundo *bohème* en *La bella estate* nos parece una respuesta en clave de parodia y de polémica a la problemática de la coexistencia del artista con el mundo burgués del cual puede ser paradigma *Tonio Kröger.* Y necesariamente el tono se hace trivial y la iconografía se vuelve de mal gusto: la experiencia moral de Pavese está ya más allá de la crisis, y quizá participa de la fase más trágica de ésta. Por esto hemos citado el nombre de Thomas Mann no sólo como «*praeceptor Germaniae*», sino como «*praeceptor*» de la cultura burguesa, al que Pavese esperaba poder amonestar con suficiente claridad y firmeza, sin reconocer una componente burguesa —de la cual tomar conocimiento— en su más íntimo pesimismo evocador de mitos. Es en el fondo el drama irresuelto de la voluntad moral frente a las raíces personales del conocimiento

de la realidad: drama que ni siquiera un mito de sacrificio puede resolver, pero del cual —ciertamente— tampoco el soberano equilibrio de Thomas Mann puede declararse vencedor.

CARTAS DE CESARE PAVESE: UNA CONFESIÓN DE LOS PECADOS

Publicado por primera vez en *Uomini e idee,* año VIII, números 5-6 (nueva serie), septiembre-diciembre 1966.

He comenzado a leer la recapitulación de cartas escritas por Cesare Pavese en los últimos años de su vida, buscando en aquélla sobre todo documentos que se refirieran a la génesis de la «*Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*» y me dijesen algo nuevo sobre las relaciones entre Pavese y el mito. La «correspondencia de oficina» que constituye la mayor parte del epistolario 1945-50, ahora recogido en un volumen [1], debería de hecho permitir la reconstrucción del trabajo de Pavese en los tiempos en que decidió dejar huella también en su oficio editorial de la experiencia del mito y de lo sagrado, transfiriendo al plano más abiertamente público y colectivo la revelación personal obtenida a través de la etnología, la ciencia del mito y la psicología de lo profundo.

Entre los textos del primer año, empero, he dado con una carta más secreta, dirigida a «una amiga» el 25 de noviembre de 1945, que tal vez echa luz sobre la experiencia religiosa y mitológica de Pavese, por lo menos en cuanto a los escritos en que él habló explícitamente de rituales y de mitos. En aquella carta, no aparece nunca la palabra «mito»; pero, eso sí, es testimonio de una experiencia religiosa profunda y antigua, para la cual existe una clara denominación: confesión de los pecados. La carta-confesión constituye una categoría no rara de las «cartas de amor», entre las cuales podría incluirse lo escrito por Pavese. Éste, sin embargo, reconduce de modo particularmente evidente la confesión-carta

1. C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, al cuidado de Italo Calvino (Turín), 1966.

de amor a su prototipo religioso, como autoacusación que determina la expulsión del pecado y el presupuesto de la regeneración.

En la carta del 25 de noviembre de 1945, Pavese llega, entre otras cosas, a enumerar sin interrupción sus culpas en una especie de tabla que podría ser parodia de la técnica de la confesión católica; pero el tono del discurso muestra sin equívocos que la parodia ha sido reducida de la angustia del momento a la simple función de precedente intelectual y estilístico: «Me avergüenzo de mi primo estanquero» es una de las doce profesiones de culpa. «Prometo no volver a hacerlo» es la proposición sacada del tradicional lenguaje católico, con que Pavese termina las frases: «Bromeando, alguna vez he dicho que soy católico. Pues bien, esto es católico (o cristiano, si quieres). Creer en las almas de los demás y respetarlas. He sido violador, homicida, explotador, insidiador de almas ajenas, pero siempre he sabido que obraba mal».

Una situación análoga, en que la posible parodia de la práctica devota se transforma en una verdadera experiencia religiosa que deja a un lado el espíritu paródico, aparece en otra «carta de amor» de Pavese, escrita el 17 de marzo de 1950 a Constance Dowling: «¿Te había dicho que, de niño, tuve la superstición de las "buenas acciones"? Cuando tenía que correr un peligro, examinarme, por ejemplo, aquellos días ponía atención en no ser malo, en no ofender a nadie, en no alzar la voz, en no tener malos pensamientos. Todo esto para no estropearme el destino. Pues bien, estos días me sucede que vuelvo a ser niño y corro verdaderamente un gran peligro, paso un examen terrible, porque me doy cuenta de que no me atrevo a ser malo, ni a ofender a los demás, ni a tener pensamientos viles. El pensar en ti y un recuerdo o una idea indignos, impuros, no concuerdan».

Ya en la carta del 25 de noviembre de 1945, se advertía la misma voluntad de mantener lejos de la esfera de las relaciones con la persona amada la culpa y la impureza: «un día te dije que "ante ti no cometeré nunca ninguna acción vil"» y «Para vencer este orgullo me encerraré en una regla, donde

controlaré especialmente los pensamientos». De la infancia y del catolicismo había sobrevivido la noción de la buena acción que permite merecer el buen éxito. Sin embargo, Pavese, aun recurriendo, como se ha visto, al lenguaje convencional de la devoción infantil («Prometo no volver a hacerlo», «no tener malos pensamientos»), no pronuncia ciertas palabras más precisas del lenguaje católico: no dice «mis pecados», sino «mis vergüenzas», y asimismo, cuando evoca la experiencia infantil, afirma que ha recurrido a las buenas acciones «para no estropear[se] el destino».

Esta última expresión, así como la identificación del pecado con la «vergüenza», tiene evidentemente por mira el transferir la culpa, sus consecuencias y la confesión, al plano de una experiencia religiosa diversa de la católica. Se puede sospechar cuál podría ser este deseado horizonte religioso, si se tienen en cuenta algunas expresiones de Pavese, en su carta del 25 de noviembre de 1945, destinadas a resonar nuevamente y con frecuencia en toda su obra. Al decir lo que buscaba más allá de la «pasión», Pavese afirma: «La pasión ha sido siempre tan sólo *una condición* puesta por mi orgullo, pero mi propósito era otro. Era un valor objetivo, un bien. Que expresaba de nuevo orgullosamente con las imágenes de la "carne y sangre", de la monogamia, de lo absoluto, pero en sustancia quería decir elección de otra persona, materialidad y realidad de esta persona, primer paso para respetarla». Y más adelante: «...el deseo de enviarte dinero, de escribirte, de comprender por qué sufres, de darte sangre; ¿quieres la sangre de la humillación que de ahora en adelante buscaré como un fraile?... Puede que tengas razón al decir que no encontraré nunca la carne y la sangre, pero te equivocas al decir que no sabré llegar a ser como tú quieres».

Para Pavese, decir «carne y sangre» es hablar el lenguaje del mito. Las «bromas» con que terminan dos cartas al agente literario Erich Linder (del 1.° de octubre de 1947 y del 11 de diciembre de 1948) dejan entrever una significativa actitud de Pavese ante el material etnológico y el mito: «En suma, esperamos espléndidos títulos y textos de etnología, de psico-

análisis, de sangre y lujuria sacrales». — «¿Qué culpa tengo yo de haberme finalmente librado de los "Coralli"... y de no ocuparme más que de *abominaciones totémicas y ancestrales*?» [2].

La revelación, en este caso, es tanto más significativa, cuanto va enmascarada por el tono de broma. El descenso a los orígenes, ínsita en la experiencia del mito y en el abandono al flujo mitológico, era pues una toma de contacto con «sangre y lujuria sacrales», «abominaciones totémicas y ancestrales». La «revelación» de la etnología [3] había abierto a Pavese una esfera capaz de ofrecer satisfacción a su busca de «carne y sangre» en el mismo ámbito religioso en que —como atestigua la carta del 25 de noviembre de 1945— él quería conducirlas nuevamente a su esencia (y el 14 de junio de 1949 había respondido a Rosa Calzecchi Onesti, la cual «entreveía en Pavese una inquietud religiosa, y le deseaba que le encontrara solución» [4]: «En cuanto a la solución que me desea que encuentre, creo que difícilmente iré más allá del capítulo XV del *Gallo*. Sea como fuere, no se ha equivocado usted en que aquí está el punto inflamado, el *locus* de toda mi conciencia»). Pero definir aquella búsqueda en la esfera de lo sagrado significaba suscitar de nuevo una componente insuprimible de la experiencia religiosa de Pavese (Kerényi diría «de su *estilo* religioso»), es decir, la noción de la culpa y la adhesión profunda al ritual de la confesión. «Sangre y lujuria sacras» eran para Pavese realidades verdaderas y regeneradoras, pero también «*abominaciones* totémicas y ancestrales». Si el pecado de orgullo, del que se acusa en toda la carta del 25 de noviembre de 1945, lo inducía a creer en la posibilidad de alcanzar la fuerza regeneradora de la sangre y de la orgía pri-

2. Las dos cursivas son nuestras.

3. En esta perspectiva, de la interacción de la «revelación» de la etnología con la herencia cristiana, son particularmente instructivas las consideraciones de A. Galvano sobre Frazer: «Quien dijese que la famosa *Rama dorada* no es cabalmente un libro de etnología, sino una polémica a favor de una religión anticristiana, contra la religión cristiana, diría algo justísimo, y lo mismo de toda la doctrina freudiana. Etc.» (A Galvano, *Per una armatura,* Turín, 1960, pp. 69 ss.).

4. De la nota de Calvino, en la p. 388 de las *Lettere 1945-1950* cit.

mordial, la conciencia de la propia culpa lo empujaba a someterse a una severa regla de conducta, a un constante sacrificio de sí, que, para ser cumplidos, debían fundarse ante todo en la confesión. Aquella confesión sería, como en la carta del 25 de noviembre de 1945, acusación de las propias «vergüenzas», pero también denuncia del pecado de orgullo que inducía a creer en la posibilidad de encontrar «carne y sangre».

Queda todavía por aclarar por qué «carne y sangre», «sangre y lujurias sacras», habrían de ser necesariamente «abominaciones». La explicación, por de pronto, parece implícita en la misma admisión: «Puede que tengas razón al decir que no encontraré nunca la carne y la sangre». Así como en *La bella estate* el tiempo mítico de fiesta ya sólo sobrevive como apariencia desconsagrada, así también «carne y sangre» se han hecho inalcanzables. El acceso colectivo al mito se ha perdido, y un acceso solitario es intrínsecamente deformante y culpable. Así, «sangre y lujuria sacrales», de por sí puras y regeneradoras para quien las acogía en las experiencias míticas colectivas del pasado, se han vuelto «abominaciones» para quien comete el pecado de orgullo de esperar que las alcanzará hoy en la soledad.

Frente a estos mitos desconsagrados, se impone en la experiencia religiosa de Pavese el mito genuino e intacto del sacrificio, del deber del necesario y consciente adaptarse a una ley que conduce a la muerte. «Aprecio a mi hermana —sigue escribiendo Pavese en su carta del 25 de noviembre de 1945— ...porque se levanta cada mañana al amanecer para pasar por la iglesia; no cree en ello pero se abandona un momento, *y es, pues, como un deber, como algo rígido y justo que debe hacerse.*» [5] Para él, el deber no es el «pasar por la iglesia», sino el sacrificio de trabajar, de escribir, de quemar los propios mitos, de dar testimonio de una ley enteramente oscura, no salvadora, pero fatal, que impone la norma moral y que exigirá la muerte como último sacrificio.

Si ahora se examinan los volúmenes de la «Colección de

5. La cursiva es nuestra.

estudios religiosos, etnológicos y psicológicos» publicados mientras vivió Pavese, o por él proyectados, nos damos cuenta de una serie de ambigüedades que son confirmadas por la correspondencia de aquellos años, y que nuestras precedentes consideraciones ponen bajo una luz particular. Pavese, en efecto, a partir de cierto momento, dedicó la mayor parte de su oficio editorial a la publicación de textos cuya selección, desde el punto de vista científico, puede ser tachada de eclecticismo y también de diletantismo, pero que evidentemente estaba justificada por el hecho de encontrar Pavese en cada volumen —aunque en diversa medida— «sangre y lujuria sacras» (es muy significativo, entre otras cosas, que Pavese escribiera, el 18 de octubre de 1948, a Luciano Foà, quien le proponía nuevas obras para la colección: «Ten presente que, más que el antiguo Oriente y los *mandala,* a nosotros nos interesa la verdadera etnología, o si no buen psicoanálisis»). Por razones aparentemente opuestas, Ernesto De Martino (que quiso luego reducir al mínimo su responsabilidad en la selección de los textos, y que se reprochó «el no haber visto entonces con claridad la inoportunidad de ellos»), lo midió todo por el mismo rasero al acusar de «irracionalismo» quince sobre veinte obras de la colección, haciendo común la culpa a Frobenius, Kerényi, Jung, Lévy-Bruhl, Eliade, etc.[6]. De Martino veía empeñados en áspera polémica «irracionalismo» e «historicis-

6. E. De Martino, «Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni», en *Società* (1953), pp. 313 ss. Hemos de notar, a nuestro pesar, que esta confusión se encuentra también en los escritos de aquellos que después han estudiado de modo menos imperfecto las lecturas de Pavese en el ámbito de los estudios «religiosos, etnológicos y psicológicos». Puede ser razonable poner a Kerényi y Eliade formando pareja, cuando se declara el denominador común reconocido en ellos subjetivamente por Pavese. Pero tan pronto como nos dispongamos a considerar objetivamente la situación de los estudios etnológicos y religiosos que hacen de fondo a la vicisitud de Pavese, no debe olvidarse que, precisamente (y por ejemplo), Kerényi y Eliade son exponentes de métodos y de ideologías absolutamente opuestos, adversos, y de diversísima matriz. Véase, para una primera indicación al respecto, las páginas 26-28 del presente libro.

mo», y, al definir un único frente de adversarios, reconocía implícitamente —y de modo muy discutible— validez científica y organicidad en la selección de Pavese (para él, con todo, también reprobable). Sin embargo, De Martino tenía razón, cuando menos al observar que Pavese hallara un denominador común en todas aquellas obras dispares: el denominador común, precisamente, de «sangre y lujuria sacras».

La mayor parte de los textos de la colección van precedidos de una introducción crítica, y muchas de las introducciones fueron redactadas antes de la muerte de Pavese. Precisamente éstas dejan una impresión de ambigüedad, si no de contradicción, que se hace más grave si se piensa que Pavese mismo «las consideró imprimibles». Prototipo de tales introducciones es la escrita por Ranuccio Bianchi Bandinelli para la *Kulturgeschichte Afrikas* [Historia de la civilización africana] de Frobenius: una introducción violentamente polémica frente a la obra de Leo Frobenius, y que no ahorra ataques a cuanto sea sospechoso de irracionalismo, de Frobenius mismo («se llega, con un solo paso, al racismo de Rosenberg») a Heidegger, a Henry Miller, a Sartre, a las «teorizaciones del moderno "abstractismo" en las artes figurativas y, cada vez más abajo, a las más disparatadas experiencias contemporáneas que, precisamente con el rechazo de todo elemento racional, teorizan el retorno al abandono infantil (*dadá,* etc.) y el arte *automático,* es decir, las formas trazadas inconscientemente por el pincel manchado de color (como se usa en los estudios *à la page* de la calle 57 Este de Nueva York, especialmente después de abundante libaciones)». Hemos citado este fragmento simplemente para poner en evidencia la violencia y la deliberada voluntad de implicar en la misma acusación toda sospecha de irracionalismo. Bianchi Bandinelli insiste sobre todo en subrayar el carácter de don peligroso hecho por Pavese a la cultura italiana al publicar la obra de Frobenius, y se preocupa por deparar al principio del libro aquello que él considera indispensable contraveneno. La carta con que Pavese anunció a Bianchi Bandinelli la salida de la obra crea, consecuentemente, cierto desconcierto, aun cuando se quiera

descubrir cierta ambigüedad y la indispensable cortesía: «Querido Bandinelli, el Frobenius ya ha salido y lo creo en tu poder. Me parece una buena aportación a la colección, especialmente debida a tu interés» (21 abril, 1950).

Nos parece lícito, con todo, al objeto de encontrar de algún modo justificación a aquel desconcierto y descubrir la más secreta coherencia del comportamiento de Pavese, recurrir a nuestras precedentes hipótesis. El Pavese que aprobó el prefacio de Bianchi Bandinelli a Frobenius (y que ya había escrito a Cocchiara: «A Cogni lo castigaremos con un prefacio de R. Bianchi Bandinelli a Frobenius, tocante al nazismo») era probablemente el mismo que enmascaraba su sensación de culpa ante «sangre y lujuria sacras» bajo la broma de las «abominaciones totémicas y ancestrales». Desde este punto de vista, la misma «Colección de estudios religiosos, etnológicos y psicológicos» es el símbolo de la tentación y de la confesión: confesión y propia acusación al proponer a la cultura italiana «sangre y lujuria sacras» convertidas en «abominaciones» por ser inaccesibles colectivamente, confianza —quizás— en el contraveneno deparado por el aparato científico, así como por el abierto exhorto de prefacios como el de Bianchi Bandinelli. El mismo Pavese que rechazaba su adhesión a la narrativa fantástica y que amonestaba a María Cristina Punelli: «Ten presente que saliendo fuera de la realidad con brujas, enanos y encantamientos se hace el juego a aquellos señores que ya se desenfrenaron en el ventenio» (15 abril, 1947), estimó tal vez *personalmente* necesario reducir su oficio de fabricante de libros a una gran confesión de pecados. El papel representado por Pavese en la polémica «historicismo-irracionalismo», y su réplica a Fortini sobre el primer número de *Cultura e realità* de 1950, dejan las cosas en el mismo punto, puesto que Pavese demuestra que une en un solo substrato, «sangre y lujuria sacras», todo aquello que sus adversarios llamaron «irracionalismo»: «Habrá que temer, en todo caso, que el estudioso "científico" olvide el carácter más importante del mito, de la magia, de la "participación mística": el absoluto valor cognoscitivo que éstos representaron, su originalidad histórica,

su perenne vitalidad en la esfera del espíritu»[7]. En el fondo del denominador común que Pavese reconocía en el mito, en la magia, en la participación mística, había siempre, sin embargo, aquella noción de culpa, curable no sólo por la confesión, sino sobre todo por la experiencia del último mito superviviente como genuino a sus ojos: el mito del sacrificio a la ley oscura que impone la moral, el deber, la muerte. Aquella ley afecta a la colectividad, pero su más nítida epifanía se presenta al individuo, y cuando éste se abandona puede parecerle *su* hado: «Ahora es a la inversa: sé que la vida es estupenda pero que yo he quedado fuera de ella, por total merecimiento mío, y que ésta es una fútil tragedia, como tener la diabetes o el cáncer de los fumadores» (carta «a una muchacha», agosto de 1950).

7. «Cultura y realidad», 1950, núm. 1; vuelto a publicar en *Lett. amer.*, p. 354.

PARODIA Y MITO EN LA POESÍA DE EZRA POUND

¿Pueden parodia y evocación mítica participar juntas en la génesis de una obra poética? Se duda en responder afirmativamente, puesto que el espíritu de la parodia, irónico y engañoso, no parece conciliable con la ingenuidad y la conmoción que permiten el aflorar de las imágenes míticas. Y si tal duda fuese confirmada por un estudio más a fondo, habría que concluir que el título de nuestro ensayo contiene dos términos antitéticos: parodia y mito. Es decir que, en tal caso deberíamos entender que parodia y mito se alternan en la obra poética de Ezra Pound, que se turnan excluyéndose recíprocamente.

Sin embargo, quien hace una parodia parece, en el fondo, no poder separarse del objeto parodiado: una fuerza lo induce a dejar de depositar su confianza en éste y a seguir adelante; otra fuerza le impide rechazar aquel objeto al olvido y al silencio. La parodia no debe pues entenderse como una neta superación y un abandono. Supone en todo caso un volverse hacia atrás, si bien contrastado y polémico; y en el vínculo que une el parodista al objeto de la parodia es lícito reconocer la supervivencia de una antigua conmoción, los vestigios de un amor contra el cual se lucha, pero que no puede suprimirse: la supervivencia de las figuras de un mito contra las cuales uno se defiende, pero que no se pueden excluir de la propia psique.

Escribió Thomas Mann, acerca de su «idilio» *Gesang vom Kindchen* [El poema de la niñita] (que se relacionaba paródicamente con el idilio germánico cuyo prototipo podría ser *Hermann und Dorothea* [Hermann y Dorotea]): «En suma,

la falta de verdadera ingenuidad se manifiesta en la tendencia paródica, y así, de este pequeño acontecimiento poético debería por lo menos deducirse la ley o la definición de que el amor a un espíritu artístico, que no se cree vuelva ya a ser posible, produce la parodia» [1].

¿Qué significa «el amor a un espíritu artístico que no se cree vuelva ya a ser posible», sino la confesión del contraste entre las imágenes del pasado —a las que se está ligado por antigua conmoción— y las convicciones del presente? Es un contraste que sólo puede conducir a la parodia. Pero, en tal parodia, la victoria última, la victoria más profunda, es la de las imágenes del pasado que, pese a todo, consiguen aún aflorar y no perderse más allá de la conciencia.

La supervivencia de aquellas imágenes aun en la parodia muestra que ésta misma no puede ser entendida como fruto de la abolición o de la pérdida total de la ingenuidad más profunda, que corresponde a las experiencias y a las riquezas primordiales de la psique humana. Thomas Mann lo ha reconocido haciendo afirmar a Zeitblom en el *Doktor Faustus:* «En realidad, la parodia era la orgullosa zancadilla a la esterilidad con que el escepticismo y el pudor espiritual, la sensibilidad por la mortífera difusión de la trivialidad, amenazan a los grandes ingenios... *No quisiera hablar de escasa ingenuidad, porque, a fin de cuentas, la ingenuidad se halla en la base del ser mismo, de todo ser, aun del más culto y complicado*» [2].

Si se quisiera individuar, tal vez con excesiva esquematicidad el inicio de la «hora de la parodia» en la obra de Ezra Pound, debería pensarse en *Lustra* y en *Hugh Selwyn Mauberley*. Ante todo, en las líricas de Pound el aflorar de imágenes míticas es constante, y nada parece oponerse polémicamente a la integridad de tales imágenes, así como tampoco a la devoción hacia ellas. Sin embargo, *Mauberley* no debe ser considerado como el poema más allá del cual se interrumpe el

1. Carta del 25 de marzo de 1921 a la Ruprechtspresse; publicada en traducción italiana en T. Mann, *Epistolario 1889-1936* (Milán, 1963), p. 252.
2. T. Mann, *Doktor Faustus,* trad. italiana cit., p. 173.

flujo del mito. Como hemos procurado aclarar, la parodia no es un síntoma de la destrucción de este flujo, sino solamente del cambio de actitud del poeta respecto al mismo. Al abandono devoto, siguen la polémica del poeta hacia el mito, y la violencia opuesta al poeta por el mito, que no renuncia a aflorar en la conciencia de aquél.

Antes del *Mauberley,* la obra de Pound se señala por la presencia ininterrumpida de imágenes míticas, que puede ser seguida de canto en canto, y uno de los hilos conductores que nos permiten remontarnos a aquel flujo se encuentra en la reiterada aparición de figuras femeninas verdaderamente arquetípicas.

En primer lugar está Ysolt, cuyo nombre perdura en la obra de Pound desde *Personae* a los *Pisan Cantos.* En *Personae,* se encuentra *Praise of Ysolt* [Elogio de Isolda], en que la mujer, como «madre de cantos», aparece como conducto mítico al éxtasis, en el cual —como más tarde diría el mismo Pound— se funda la poesía:

And I 'I have no song',
Till my soul sent a woman as the sun:
Yea as the sun calleth to the seed,
As the spring upon the bough
So is she that cometh, the mother of songs,
She that holdeth the wonder words within her eyes...[3]

Siempre en *Personae,* en la lírica *Francesca,* la mujer toma más precisas características infernales en el mismo instante en que se reconoce su pertenencia a las realidades primordiales. Es ya la κόρη:

You came in out of the night
And there were flowers in your hands,

3. «Y "yo no tengo canto", / hasta que mi alma mandó a una mujer como el sol: / sí, como el sol llama a la semilla, / como la primavera sobre la rama / así llega ella, la madre de los cantos, / la que tiene las maravillosas palabras dentro de sus ojos...»

Now you will come out of a confusion of people,
Out of a turmoil of speech about you.

I who have seen you amid the primal things
Was angry when they spoke your name
In ordinary places,
I would that the cool waves might flow over my mind,
And that the world should dry as a dead leaf,
Or as a dandelion seed-pod and be swept away,
So that I might find you again,
Alone[4].

Pocos años más tarde, Pound acentuaba en *A girl* [Una muchacha] (en *Ripostes*) la relación entre mujer mítica (*κδρκ*) y vida de la vegetación: relación fundamental no sólo en la mitología helénica (como atestiguan las imágenes de *κόραι*-vegetales indonesios de la isla de Ceram[5]), y reveladora en cuanto a las prerrogativas infernales de la mujer, la cual es símbolo de la vida vegetal que saca perennemente sustento de la muerte y que, como el trigo de Eleusis, muere y renace cada estación:

The tree has entered my hands,
The sap has ascended my arms,
The tree has grown in my breast-
Downward,
The branches grow out of me, like arms.

4. «Salías de la noche / y había flores en tus manos, / ahora saldrás de una confusa multitud, / de una confusión de palabras en torno a ti. / Yo que te había visto entre las cosas primordiales / me enfurecí cuando oí decir tu nombre / en sitios vulgares. / Habría querido que las frías olas fluyeran sobre mi mente, / y que el mundo se secara cual hoja muerta, / o como cáscara de diente de león hubieses sido barrida, / de modo que nuevamente pudiera encontrarte, / sola.»

5. *Cfr.* el ensayo «Kore», de K. Kerényi, en C. G. Jung y Kerényi, *Prolegómenos, etc.*, cit. En él, Kerényi examina y profundiza los resultados de la expedición del Frobenius-Institut a la isla de Ceram.

Tree you are,
Moss you are,
You are violets, with wind above them.
A child —so high— you are,
And all this ir folly to the word [6].

Todavía en *Ripostes,* se encuentran otras explícitas alusiones a la mujer-muerte. En *The cloak* [La capa]:

Think'st thou that Death will kiss thee?
Think'st thou that the Dark House
Will find thee such a lover
As I? Will the new roses miss thee? [7].

Y más aún en *Doria* (como en el epígrafe de *Ripostes,* que alude, también éste, a la κόρη infernal: «*Quos ego Persephonae maxima dona feram*»):

Be in me as the eternal moods
of the bleak wind, and not
As transient things are-
. . . .
The shadowy flowers of Orcus
Remember thee [8].

Nuevo aflorar en *Dans un omnibus de Londres* (en *Lustra*):

6. «El árbol me ha entrado en las manos, / la savia por mis brazos ha subido, / el árbol me ha crecido en el pecho, hacia abajo, / las ramas crecen de mí, como brazos. / Árbol eres, / musgo eres, / eres violetas con viento sobre ellas. / Una niña —alta *así*— eres tú, / y todo esto es locura para el mundo.»

7. «¿Crees acaso que la muerte querrá besarte? / ¿Crees acaso que la Casa Oscura / te encontrará un amante / como yo? ¿Te encontrarán las rosas a faltar?»

8. «Sé en mí como las eternas cóleras / del desolado viento, y no / como son las cosas fugaces / ... / Las oscuras flores del Horco te recuerdan.»

Les yeux d'une morte
m'ont salué...

A *Lustra,* sigue en la cronología de la obra de Pound *Hugh Selwyn Mauberley.* Ahora, precisamente este admirable poema de la autoparodia puede servir de punto de partida para seguir el rastro de los vínculos que ligan a Pound con la cultura impregnada de mitos anterior a su obra. El *Mauberley,* en efecto, nos lleva directamente a Swinburne y a su autoparodia en su *Nephelidia,* y, por este camino, a aquella espléndida y dramática autoparodia que fue el *Don Juan* de Byron.

La obra poética de Swinburne está en el umbral de la cultura del siglo XIX como testimonio de la intensidad alcanzada por las evocaciones míticas al final de una época que acogía las herencias vitales del neoclasicismo. Ya en la poesía de Foscolo el mito griego se revela como emblema de muerte. Lo que Winckelmann había intuido, al reconocer una intrínseca esterilidad mortal en la belleza clásica («Sólo hay un instante en que el hombre es verdaderamente bello»), se cumplía donde el canto griego era entendido —como en los *Sepolcri*— como canto fúnebre [9].

Cuando la belleza parece hundir sus raíces en un mito que dejó de ser genuino y mortal, también las imágenes en que afloran los mitos tienden a apartarse de los prototipos de la impasibilidad «clásica» y a tomar apariencias hórridas. Las pinturas de Gustave Moreau y de Arnold Böcklin, los escritos de Barbey d'Aurevilly y de Villiers de l'Isle Adam, muestran el estadio extremo de esta metamorfosis, que se refleja en la poesía de Swinburne. Allí donde las imágenes míticas observadas a través de la lente deformante de la devoción a la muerte se cristalizan en apariencias humanas, el antropomorfismo se vuelve vehículo de horror como en *Jupiter et Sémélé,* de Moreau, y el universo vegetal y mineral que rodea aquellas figuras provisionalmente humanas se revela como un universo

9. *Cfr.* el monólogo de Goethe en *Carlota en Weimar,* cit., p. 422.

paralelo al mundo de las experiencias cotidianas: un universo que parece contener dentro de sí los gérmenes de revelaciones extrasensibles [10].

Es ésta la última metamorfosis de la herencia de la mitología clásica: una metamorfosis dramática, capaz de mostrar, precisamente en los que habían sido considerados símbolos de serenidad y de armonía, emblemas de horror y de angustia, de secretas enfermedades aflorantes de los estratos más profundos de la psique.

Ante estas temibles epifanías, la actitud de Swinburne fue también la de parodista. Pero aun en la hilarante parodia de Tennyson (*In memoriam*):

God, whom we see not, is: and God, who
is not, we see:
Fiddle, we know, is diddle: and diddle, we take it, is dee...

Swinburne reveló los vínculos misteriosos que lo unían al ambiguo substrato de las experiencias artísticas del «poeta laureado». Aparte de todas sus audacias innovadoras, Swinburne manifiesta una sensibilidad por las evocaciones míticas ...y por ciertas sonoridades de lenguaje, por ciertas adjetivaciones preciosas, que reflejan los atributos de las figuras del mito, por la musicalidad cadenciosa del verso, que ya se presenta en *Enoch Arden,* especialmente allí donde Tennyson parece ser eco de Coleridge. En su *In Memoriam,* Swinburne llega indudablemente a la plena y feroz parodia, aislando las cadencias y las repeticiones caras a Tennyson en un contexto destinado a suscitar la risa. Pero, vueltas a poner en su lugar, en relación con imágenes que emergen de las profundidades del pasado, aquellas cadencias se encuentran de nuevo en el

10. *Cfr.* sobre Moreau: A. Renan, *Gustave Moreau* (París, 1900); R. von Holten, *L'art fantastique de Gustave Moreau* (París, 1960); D. Ashton, *Odilon / Gustave Moreau / Rodolphe Bresdin* (Nueva York, 1962). Otro documento típico de la crisis ochocentista de la mitología es *La tentation de Saint-Antoine* de Flaubert: Flaubert fue la «fiel Penélope» de Hugh Selwyn Mauberley.

canto del mismo Swinburne, y sobreviven en las primeras líricas de Ezra Pound.

La parodia, hemos dicho, nace en el ámbito de culturas que poseen un pasado algunas de cuyas formas no son ya «consideradas posibles», pero que suscitan todavía amor. Ésta, sin embargo, no es la inevitable y general consecuencia de tal estado de cosas: también las fábulas nacen de reminiscencias del pasado consideradas ya no posibles, y son asimismo amadas [11], pero en las fábulas faltan generalmente indicios de parodia. La parodia, por consiguiente, nace en aquellas particulares circunstancias cuando se manifiesta un sentimiento de superioridad frente a las supervivencias del pasado. El amor por tales supervivencias no permite abandonarlas, pero la convicción de la propia superioridad induce a servirse de ellas para suscitar la risa.

Afirmando lo dicho, parafraseamos lo que escribió Baudelaire en el ensayo *De l'essence du rire*: «Puesto que lo cómico es signo de superioridad o de convicción de la propia superioridad, es natural creer que las naciones, antes de haber alcanzado la purificación absoluta garantizada por algunos profetas místicos, verán aumentar en sí mismas los motivos de comicidad según vaya creciendo su superioridad» [12].

Agudamente, Baudelaire subraya «o de convicción de la propia superioridad»: la superioridad que determina la parodia encuentra, en efecto, su límite objetivo en el amor que obliga a volver los ojos hacia las supervivencias del pasado. Tal amor, más o menos consciente, representa no obstante toda una forma de ingenuidad, que limita la presunta superioridad del parodista y permite el aflorar del mito.

Una imagen mítica tiene disponibles varias vías para aflorar en la conciencia, y una de ellas puede consistir en la ilusión, en que cae la conciencia, de ser ella misma quien busca voluntariamente la evocación del mito. Es ésta, creemos, la

11. *Cfr.* V. Ja. Propp, *Las raíces históricas de los cuentos de hadas,* cit.
12. C. Baudelaire, *Oeuvres,* «Pléiade» (París, 1956), p. 717.

condición de la conciencia que considera que dejó de poseer ingenuidad y evoca mitos deliberadamente, aun presentando reservas sobre el valor sacro de los mismos o haciéndolos objeto de parodia. Se entiende que también en una condición semejante permanece en el artista una ingenuidad profunda, de la cual no es empero consciente, o lo es en modo parcial, hasta el punto de no reconocerla como «ingenuidad», sino como «amor a un espíritu artístico que no se cree vuelva ya a ser posible». La ambigüedad de esta última expresión enmascara tras una apariencia de conciencia histórica —«un espíritu artístico *que no se cree vuelva ya a ser posible*»— el contraste entre conciencia y fuerzas inconscientes más «astutas» que ella.

Esa conciencia de superioridad que determinaría a la parodia —según lo que hemos afirmado—, es, por lo demás, susceptible de muchos matices. Y se podría incluso con buena razón reconocer la posibilidad de que la parodia naciese también de una conciencia de inferioridad que reaccionara polémicamente. Pensemos, por ejemplo, en el poema burlesco *La rete di Vulcano* [13], de Domenico Batacchi, significativo ejemplo de parodia ochocentista de poemas épicos y mitos clásicos. Batacchi era un devoto admirador de la «gran poesía»; con todo, durante toda su vida limitó su obra a una poesía burlesca, llena de obscenidad, que parodiaba las formas artísticas consideradas por él «más elevadas». En el ámbito de la cultura ochocentista, la obra de Batacchi revela todos los síntomas de la crisis de la postura de los poetas frente a la mitología clásica. Aun cuando Batacchi se declaraba admirador de los clásicos, buscaba, más o menos conscientemente, cómo salir de la tradición vinculada a la mitología, y tal búsqueda quedaba enmascarada a su conciencia por un sentimiento de inferioridad frente a los grandes modelos, que él no se consideraba capaz de imitar. Inferioridad aparente, superación real: la misma crisis se puede encontrar por otra parte manifiesta, sin enmascaramientos de «inferioridad» en la versión de la *Doncella*

13. *La red de Vulcano.* (N. del T.)

de Voltaire llevada a cabo por Monti, que sin embargo se declararía solemnemente paladín de la mitología clásica. Los grotescos combates de la *Doncella* encuentran directo contraste en los de los héroes homéricos, y la versión del poema burlesco puede parecer una necesaria contrapartida de la de la *Ilíada*.

La obscenidad, o mejor la insistencia en los motivos sexuales, en el poema de Batacchi y en la versión de Monti es particularmente significativa. De la herencia mitológica clásica, sobreviven en estas obras poéticas los componentes sexuales. Ni Batacchi ni Monti tuvieron quizá conciencia de alcanzar, con sus versos obscenos, una tradición mítica más antigua y genuina que la esterilizada de la mitología tradicional. Pero así, en el instante mismo de la parodia, se tuvo la supervivencia de imágenes míticas asaz antiguas y por mucho tiempo vedadas por la conciencia. Gracias al amor por las formas parodiadas, la parodia tuvo función de resucitadora respecto al pasado que se escondía detrás de supervivencias que se habían vuelto estériles e inertes. La obra de Batacchi y, aunque en menor medida, la versión de Monti, determinaron la creación de verdaderos poemas fálicos en que reafloraba vivo el espíritu de la religiosidad dionisíaca.

Otra aportación al conocimiento de la naturaleza profunda de la parodia y de la crisis ochocentista de las formas mitológicas tradicionales puede venirnos de los *Paralipomeni alla Batracomiomachia* [14], de Leopardi. Basta pensar en el descenso a los infiernos del ratón Leccafondi, para comprender con cuánta fuerza las imágenes míticas afloran en aquel canto, con ser parodístico.

Por dos veces, Giacomo Leopardi evocó en su canto la voz misma de los muertos. La primera vez, en el coro verdaderamente apolíneo de los muertos en el estudio de Federico Ruysch:

14. *Paralipómenos de la Batracomiomaquia.* (N. del T.)

Sola en el mundo, eterna, a quien se dirige
Toda cosa creada,
En ti, muerte, descansa
Nuestra desnuda natura...

La segunda vez, en el fantasma de risa que suscita en la asamblea de los difuntos el discurso de Leccafondi:

Pero primitivamente entonces en la noche
Perpetua se difundió un alegre sonido
Que de siglo en siglo de las más
Remotas grutas llegó hasta el fondo.
Los destinos temblaron, no fuera que quizás rotas
Fueran las leyes impuestas al otro mundo,
Y no potente el ceñudo elidido,
Oído el conde, para retener la risa.

El significado mítico y religioso de esta doble evocación es de excepcional riqueza. La imagen que nace del doble canto de Leopardi allí donde éste acoge el sonido de la voz de los muertos, es la de la más profunda religiosidad helénica, en cuyo ámbito lo divino se distinguía por la ambigüedad entre el sereno, sublime, semblante de los dioses y su risa destructora. La risa de los dioses —como genialmente ha mostrado Kerényi [15]— es el símbolo más alto y misterioso del abismo que separa la naturaleza divina de la humana; es el emblema de una existencia cuya serenidad olímpica es inaccesible al hombre.

La estrofa citada de los *Paralipómenos* procede, por otra parte, de una voluntad parodística, que parece confirmada por la paráfrasis de la exclamación de Catón en el *Purgatorio*: «¿Así están rotas las leyes del abismo?» (Los destinos temblaron, no fuera que quizás *rotas* / fueran *las leyes* impuestas al otro mundo).

15. C. Kerényi, *La religione antica* (Roma, 1951), pp. 152 ss.

Estas citas sirven para aclarar la situación de la cultura europea frente al aflorar de imágenes míticas clásicas que ritmaron su decurso. Ello deja sobre todo comprender cómo Pound, después de haberse permitido la parodia, pudo escribir en 1932 (en *How to Read*) que «El gran arte sirve para suscitar o crear un éxtasis: sólo un arte menor se funda en su placibilidad». Éxtasis es la condición que sigue a la destrucción de los límites de la naturaleza humana y de la individualidad personal vinculada a aquellos límites: generalmente, ese éxtasis se considera alcanzado en la contemplación de una realidad superhumana, que conduce a la identificación con ésta. Las imágenes míticas pueden, pues, ser una oportuna vía en contacto con aquella realidad superhumana, gracias al núcleo operante de las mismas: a la relación que liga estrechamente a la muerte y garantiza el renacimiento.

Emblema es el fruto de la conmoción que destruye los límites sensorios del ser; cada mito es, en lo profundo, una imagen de muerte y de renacimiento: un lugar de contacto con lo invisible. La posibilidad de sentir aflorar mitos del inconsciente, es para el hombre un vínculo constante con la muerte y una perenne eventualidad de «curación» por los demonios: en los mitos, el ser humano se destruye, y cede a las solicitaciones y a la fascinación de la parte de lo real que, según la definición de Rilke, es esencialmente invisible.

Éxtasis puede ser precisamente el estado de participación en aquel invisible. Al éxtasis se llega mediante la contemplación de lo que se revela con el aflorar del mito, y, puesto que el mito es la riqueza propia del inconsciente humano, se puede decir que el éxtasis es la consecuencia de un enriquecimiento y de una maduración. En *Mon Faust,* Valéry escribió: «La hora está demasiado madura, demasiado llena de frutos maduros de un día de máximo esplendor para que pueda suceder que dos seres, aunque diversos, no estén igualmente al término de su resistencia, contra la fuerza de las cosas... Igualmente colmados, igualmente demasiado ricos, y como cargados de una potencia de felicidad casi insoportable, que no encuentra su efusión, su meta natural, su acción, su fin... una

especie de muerte...» [16]. Esto parece verdaderamente el acercarse del éxtasis que Pound pone como fin y fundamento del arte. Justamente Valéry subraya en *Mon Faust* la componente erótica de la destrucción que conduce al éxtasis. Si éxtasis es identificación con una realidad superhumana, el primer paso hacia el mismo consiste en la identificación erótica con otro ser humano, porque la identificación erótica es probablemente la «primera vía» hacia la destrucción de sí. Testimonio de ello se encuentra en los místicos, de Matilde de Magdeburgo a Santa Teresa de Avila, y en las manifestaciones mismas de los mitos: bastará pensar que en toda la mitología helénica el paso al Más Allá se identifica con un «rapto» sexual.

Desde este punto de vista, creemos que pueden entenderse en su profundidad las apariciones de imágenes femeninas, dotadas de caracteres míticos, que hemos identificado en las líricas de Pound anteriores al *Mauberley*. Pero incluso en el *Mauberley* vuelve a aflorar la imagen de la mujer mítica, que llena todo el *Medaillon* final:

The sleek head emerges
From the gold-yellow frock
As Anadyomene in the opening
Pages of Reinach [17].

Parece indudable en el *Medaillon* la parodia del gusto «a lo Gautier», pero es evidente que aquella parodia, lejos de rechazar el flujo del mito, abre a él la poesía. Difícilmente habrá sido eso totalmente involuntario: en *Hugh Selwyn Mauberley,* no obstante una cierta entonación programática y didascálica, Pound debe de haber decidido acoger dentro de los límites de su poética los escombros del estilo «a lo Gautier», aun reconociéndolos como escombros. Pound no consiguió vencer la antítesis existente entre inconsciente y consciencia, entre

16. P. Valéry, *Il mio Faust,* trad. italiana de P. Ciureanu (Milán, 1950).
17. «La luciente cabeza emerge / del manto amarillo-oro / como Anadiomena / en las iniciales / páginas de Reinach.»

mito e ironía, fluctuando continuamente entre la devoción al uno o a la otra, entre abandono y defensa. Anticipando un poco las conclusiones de nuestro discurso, podríamos decir que, a lo más, sólo en su avanzada madurez y en su vejez pudo Pound llegar a resolver de modo unívoco tal contraste: entonces, en aquella solución, reconoció una prerrogativa esencial de la poesía y, sobre la coexistencia de abandono e ironía, reguló el ritmo de la *poiesi.*

Pound, en el *Mauberley,* acogiendo siquiera paródicamente en su canto las supervivencias de los frutos de un arte que ya no creía volviese a ser posible, se disponía a su *opus magnum,* a los *Cantos,* donde los elementos de la realidad aparentemente transcurrida tienden a transformarse en escombros del ser.

No se entienda la palabra «escombros» en un significado demasiado negativo. Semejantes escombros son tales sólo en cuanto el poeta los supera llegando al éxtasis; el valor de éstos en el acto de la ποίησις es grande, puesto que el éxtasis se alcanza gracias a ellos. Escribió Platen:

Ein jedes Band, das noch so leise
Die Geister aneinander reiht,
Wirkt fort auf seine stille Weise
Durch unberechenbare Zeit[18].

La ciencia del mito nos enseña que un vínculo primordial entre los hombres está constituido precisamente por las imágenes míticas, perennemente vitales en lo profundo. También en el instante en que Pound dirige la parodia hacia el estilo «a lo Gautier» o hacia el estilo «a lo Swinburne», no cesan de actuar en su poesía las imágenes míticas que habían brotado en la de sus predecesores. Éstas son «despertadas» por la parodia, en la obra de Pound, no menos vivas en las composiciones paródicas que en las «ingenuas».

18. «Cualquier vínculo, por tenue que sea / que una los espíritus entre sí, / sigue obrando silenciosamente / por incalculable tiempo.»

Más allá de *Hugh Selwyn Mauberley,* se extiende el «*mare magnum*» de los *Cantos*. Por más que los primeros *Cantos* hubiesen sido ya publicados por Pound en una primera versión en 1919, su composición definitiva se encuentra en *A Draft of XVI Cantos* [Un esbozo de XVI Cantos], de 1924, año a partir del cual el poeta se dedicó esencialmente a su obra máxima.

Los estudiosos de mitología no encontrarían dificultad en analizar la célebre epifanía dionisíaca del Canto II de Ezra Pound con los métodos propios de su ciencia. Este canto se distingue por el aflorar de dos imágenes míticas, Helena y Dionisio, cuya aparición anunciada anticipadamente en el Canto I por una νέκυια, una bajada a los Infiernos, a lo que sigue una evocación de Afrodita que refleja el himno homérico a la diosa y, aludiendo al nacimiento de la misma en el mar, revela su fascinación de «*dame sans merci*». Y ya en el Canto I, la larga paráfrasis inicial de Homero, en nada irónica, sino resonando diversamente al texto griego, parece conseguir el tono de «parodia seria», esto es, de transposición paródica no falta de respeto por el original, que caracteriza, para escoger un ejemplo adecuadamente solemne, la reelaboración paródica del *Stabat Mater* de Pergolesi realizada por Bach [19].

En el Canto II, aparecen primero elementos marinos —«*Soshu churned in the sea*», «*...in the spray-whited circles of cliffwash*», «*and the wave runs in the beach-groove*»—, oportuno preludio a la imagen de Helena, de la raptada y llevada más allá del mar (es decir, a los Infiernos), de la diosa cuyo simulacro lignario era sumergido ritualmente en las aguas de la Fuente de Helena, en Corinto [20]. Después, resuena el nom-

19. *Cfr.* el estudio de H. Platen en *Bach-Jahrbuch,* 1961.
20. Las fases más antiguas del culto de Helena como divinidad relacionada con la vegetación han sido estudiadas muchas veces, y existe una vastísima bibliografía especializada al respecto. Una inteligente síntesis del problema se halla en A. Seppilli, *Poesia e magia* (Turín, 1962), pp. 323-49.

bre de Helena o, mejor, no precisamente su nombre, sino su doble epíteto ἑλέναυς y ἑλέπτολις, que se vuelve a encontrar en un verso del *Agamenón* de Esquilo[21]. Ἑλέναυς significa *exterminadora de naves*: es un epíteto inventado para revelar casi etimológicamente el destino que señala el nombre de Helena; ἑλέπτολις equivale a *exterminadora de ciudades*. En el mismo instante en que aparece, aflorando del mar como Afrodita (de la cual es también imagen), Helena manifiesta el carácter negativo, fatal, de su figura, que es confirmado un poco más allá: «*And doom goes with her in walking*». Es la antigua diosa («*And has the face of a god*»), la original κόρη raptada para los Infiernos, que concedía la muerte iniciadora: pero desde que la institución de la iniciación empezó a decaer, aquella muerte ha ido identificándose cada vez más con una muerte sin renacimiento, funesta y demoníaca. Helena se ha vuelto portadora de muerte. Como tal, en la primera parte del Canto II, nace del mar y se mezcla nuevamente con el mar:

> *Twisted arms of the sea-god.*
> *Lithe sinews of water, gripping her, cross-hold,*
> *And the blue-gray glass of the wave tents them,*
> *Glaze azure of water, cold-welter, close cover*[22].

Volviendo a unir su naturaleza negativa y fatal con la del elemento marino, Helena confirma el carácter «peligroso» de las aguas del mar, que se vuelven pronto las del Mediterráneo («*And by the beach-run, Tyro*», «*And by Scios, / to left of the Naxos passage*»); y sobre el fondo mediterráneo aflora la imagen de una roca en forma de nave, de una nave petrificada, singular emblema de muerte firme en medio de las aguas que separan el reino de los vivos del de los muertos. Es la nave de los piratas etruscos que intentaron raptar a Dionisio

21. Esquilo, *Agamenón*, verso 689.
22. «Brazos retorcidos del dios del mar. / Flexibles tendones de agua la enlazaron entrecruzándose, / y el cristal azul grisáceo de la onda los recubre, / azul brillo de agua, frío oleaje, apretada cobertura.»

para venderlo como esclavo y que asistieron a la terrorífica epifanía del dios en la nave petrificada y envuelta repentinamente por la vegetación de la vid.

Toda la segunda, y más larga, parte del Canto está dedicada a esta vicisitud mítica. Los piratas acogen en su nave al joven Dionisio («*a young boy loggy with vine-must*») e intentan raptarlo: pero el dios reacciona con «prestigio divino» («*God-sleight*»): la nave está clavada en el mar, hiedra y vid crecen sobre ella por todas partes; «de la nada» («*out of nothing*») aparecen las fieras del cortejo dionisíaco, linces, panteras, leopardos, y los aterrorizados piratas son transmutados en peces. La epifanía del dios es narrada por un testigo, por uno de los marineros, Acoetes, honesto entre los piratas, que intenta oponerse al delito del rapto, y que después asiste al castigo de los culpables.

Retorna, al final del Canto, la imagen de las fatales aguas marinas con las que se había mezclado la realidad de Helena:

> *Close cover, unstillness,*
> *bright welter of wave cords,*
> *Then quiet water,*
> *quiet in the buff sands*[23].

Tanto Helena como Dionisio son «raptados» para el Más Allá: Helena por obra de Paris (la mitología griega nos dice que también por obra de Teseo, y de otros), Dionisio por obra de Perseo, que lo precipita en las aguas infernales de la laguna de Lerna. Tanto Helena como Dionisio son figuras en que lo divino se revela compuesto —a los ojos humanos— de belleza en su significado erótico y de muerte. Al emblema erótico con que se identifica Helena corresponden las falorias dionisíacas; al rapto infernal de Helena corresponde el rapto infernal de Dionisio.

No falta en el Canto II alguna remisión a Penteo y a las *Bacantes* de Eurípides; hay pues, en él, una epifanía dionisíaca

23. «Apretada cobertura, agitación, / límpido subseguirse de cuerdas de olas, / después aguas silenciosas, / quietas en las lisas arenas.»

del tipo más terrorífico, y bastarían para hacerla evidente las alusiones al horror de la metamorfosis de los piratas en peces y la de la aparición «de la nada» de las fieras dionisíacas.

Los mitólogos podrían también ir más lejos, y decir que, después de haber bajado a los Infiernos con el Canto I, Pound reconoce el horror de aquel rostro divino y fascinante que está en el horizonte de la poesía como un rostro de Gorgona: un rostro que fascina y destruye, y que hace posible el canto. Aquel rostro es «divino», es la «verdadera» verdad: la contemplación del mismo es la suerte del poeta, el cual llega así a destruirse y a entrar en contacto con la verdad. Se podría recordar cuanto escribió Kroekel acerca de Nietzsche: «Sentirá aquella mirada de la verdad, que amenaza a la vida, incesantemente fija sobre él». Y habremos llegado así a una renovada afirmación de la teoría de Rimbaud del poeta como «*voyant*»: vidente y profeta en el instante en que fija sus ojos en los del rostro hórrido y fascinante de la verdad.

Las sugerencias que nos vienen de los mitólogos no están faltas de cierta exactitud. Se trata, empero, del fruto de observaciones objetivas sobre la estructura mítica de un documento literario considerado en sí mismo, como objeto poco menos que aislado.

Podemos obtener algo más sobre la manera oportuna de aprovechar aquellas sugerencias mediante la confrontación del Canto II con el Canto LXXIX, escrito treinta años después, también éste signado por una epifanía dionisíaca.

Entre los escombros (permítasenos por ahora esta definición provisional) que constituyen la materia del Canto LXXIX, se presenta de improviso algún elemento que parece referirse a los mitos del Canto II:

as from the breasts of Helen, a cup of white gold
2 cups for three altars. Tellus γέα *feconda*
«each one in the name of its god» [24].

24. «Como de los senos de Helena, una copa de oro blanco / dos copas para tres altares. Tellus γέα fecunda / "cada uno en el nombre de su dios".»

y poco más adelante:

O Lynx, my love, my lovely lynx,
Keep watch over my wine pot,
Guard close my mountain still
Till the god come into this whiskey [25].

Ya habíamos encontrado el lince, que es el animal dionisíaco, en el Canto II:

Lynx-purr, and heathery smell of beasts,
where tar smell had been,
. . . .
And Lyaeus: «From now, Acoetes, my altars,
Fearing no bondage,
Fearing no cat of the wood,
Safe with my lynxes,
. . . .
lynx-purr amid sea... [26].

de suerte que en el verso del Canto LXXXIX que sigue a los citados —«*Manitou, god of Lynxes, remember our corn*»— estamos tentados de reconocer a un «Dionisio americano». Y, en efecto, más adelante, aparecen junto con el lince explícitos elementos dionisíacos:

O Lynx, wake Silenus and Casey
shake the castagnettes of the bassarids,
the mountain forest is full of light
the tree-comb red-gilded

25. «Oh, Lince, mi amor, mi amable lince, / vigila mi jarro de vino, / vigila bien mi alambique de montaña / hasta que el dios penetre en este whisky.»

26. «Ronroneo de lince, y brezoso olor de bestias, / donde antes olía a pez, / ... / Y Lyaeus: "Desde ahora, Alcoetes, mis altares, / no temiendo esclavitud, / no temiendo ningún gato montés, / seguro entre mis linces, / ... / ronroneo de lince en medio del mar...".»

Who sleeps in the field of lynxes
in the orchard of Maelids?

. . . .

and on the hill of the Maelids
in the close garden of Venus
asleep amid serried lynxes
set weathes on Priapus Ἴακχος, *Io!* Κύθηρα, *Io!*

. . . .

O Lynx keep watch on my fire[27].

A partir de este verso y hasta el final del Canto, dura una especie de himno en que las imágenes dionisíacas se unen a las de la religión de Eleusis. Al lado de los linces, aparecen la κόρη y la granada, el fruto místico de la muerte iniciática, que es al mismo tiempo un explícito símbolo sexual[28]. Por más que las imágenes sigan siendo agregadas entre ellas sin un aparente nexo lógico, se puede decir por lo menos que los «escombros», en esta última parte del canto son todos del mismo tipo, de la misma «calidad». Las palabras parecen reunirse gracias a sus antiguas afinidades, y son todas consideradas por el poeta como partícipes de la misma y primordial realidad religiosa.

Esta primordial afinidad de imágenes puede quizá ser mejor comprendida si se la confronta con el elemento mitológico que Joyce ha individuado en la profundidad del lenguaje y que constituye el auténtico fundamento mitológico del *Ulyxes* (más aún que las explícitas referencias a Homero). Esta reducción de la «cualidad mítica» a las más antiguas relaciones

27. Oh, Lince, despierta a Sileno y a Casey / sacude las castañuelas de los basárides / la floresta montaña está llena de luz / la cresta del árbol rojo-dorada. / ¿Quién duerme en el campo de los linces / en el huerto de las Meliadas / ... / y en el collado de las Meliadas / en el jardín cerrado de Venus / dormido entre linces apiñados / ciñó de coronas a Príapo Ἴακχος, Io! Κύθηρα, Io! / ... / Oh, Lince, vigila mi fuego.

28. U. Pestalozza, «La dea con la melagrana», en *Pagine di religione mediterranea* (Milán, 1945).

entre sonido e imagen, sea en Joyce (especialmente en el «sueño» de Finnegan), sea en el último Pound, supone el presupuesto de un margen de error, de indeterminación, en todo hecho semántico, y reconoce en esa indeterminación la consecuencia del alejamiento de las realidades míticas puras y primordiales. Mediante la parodia, ya en Joyce, ya en Pound, se obtiene un retorno al mito: y el retorno al mito significa reconquistada verdad de lenguaje.

Para designar los *Cantos,* hemos usado la expresión «*mare magnum*» no sólo en su significado más convencional, sino también refiriéndonos a los aspectos verdaderamente marinos que caracterizan a los primeros *Cantos.* El mar es el emblema de la dimensión mítica en la cual las imágenes que condujeron al poeta al éxtasis y se convirtieron sucesivamente en escombros pueden sobrevivir, trastornadas por el flujo mismo del éxtasis [29]. De este flujo se han encontrado analogías: en el esquema de la fuga musical o, entre otras cosas, en el ciclo de los frescos de la sala mayor de Schifanoia. Estas analogías pueden ser sugerentes y contienen también un fondo de verdad. Creemos, con todo, que el fluir de un canto nacido en «estado extático» puede difícilmente ser comprendido «desde el exterior», mediante comparaciones. Las innegables dificultades que los *Cantos* presentan para muchos lectores, es probable que consistan precisamente en el escaso entrenamiento de los mismos en dejar fluir y resonar el canto dentro de sí, sin erguirse insensibles ante la oscuridad, sino permitiendo por el contrario, al misterio del canto que despierte el eco del misterio que cada cual lleva en sí.

Se ha notado no pocas veces que la oscuridad de muchos versos de los *Cantos* depende de la extrema particularidad de ciertas referencias, comprensible sólo para el poeta. Pero estas referencias son, precisamente, escombros, y su comprensión erudita no condiciona la apreciación del éxtasis que de ellos ha nacido y que determina el fluir del canto. Quien pueda y

29. Pound se enlaza así con Melville: los elementos eruditos dispersos en el mar de *Moby Dick* no son muy diferentes de los «escombros» de los *Cantos.*

quiera, que se dedique también a indagar sobre las innumerables alusiones inherentes a la biografía de Pound que se encuentran en los *Cantos;* en esta dirección, se podrá estudiar la vicisitud personal del poeta y las vías por las cuales llegó al éxtasis. Pero quien quiera acoger dentro de sí ese éxtasis deberá más bien escuchar con pureza de espíritu, sin propósitos eruditos, sin reservas, el ritmo de poesía que brotó de los escombros, escombros que llevó consigo.

Se objetará que los *Cantos* contienen, entre otras cosas, enunciaciones de doctrinas económicas, históricas y estéticas, cuya comprensión resulta obstaculizada por la oscuridad y por la particularidad de las referencias exclusivamente personales que hemos mencionado. Ante todo, esto es indudable hasta cierto punto, puesto que muchas referencias «eruditas» no son en absoluto accesibles únicamente al poeta, sino también a quien posea una cultura adecuadamente amplia. Pero, aparte de ello, creemos que toda la aportación teórica de Pound a la historia y a la fundación de una civilización —utópica y condenable— pueda ser considerada como el escote que el hombre debe pagar cuando quiere tener acceso a aquel tipo de éxtasis. Será oportuno recordar lo que escribió Thomas Mann en *Der Tod in Venedig* respecto a la condición humana del artista: «¿Lo ves, pues, que nosotros, los poetas, no podemos ser ni juiciosos ni dignos, que fatalmente caemos en el error, fatalmente permanecemos disolutos aventureros del sentimiento? Mentira, vanagloria, es nuestro dominio del estilo, bufonería nuestra fama y los honores de que gozamos; grotescamente ridícula la confianza que pone en nosotros el vulgo, temeraria e indefendible empresa la educación del pueblo y de la juventud mediante el arte. ¿Cómo podría, en efecto, hacer de educador quien irremediablemente se ve, por su propia naturaleza, empujado hacia el abismo?» [30].

Quien piense por un instante en la entera obra de Thomas Mann, verá con claridad la ambigüedad de esta acusación

30. T. Mann, *La morte a Venezia,* trad. italiana de G. Castellani (Milán, 1955), p. 115.

por parte de un hombre que fue sin duda —y se consideró— un poeta, aun no dudando en asumir a menudo el papel de «*praeceptor Germaniae*». Tal acusación contiene sin embargo aquel tanto de verdad a que se mantienen fieles los poetas aun en sus ambigüedades más maliciosas. Contiene, esto es, los términos del contraste que separa a los poetas de quien no funda la norma de la propia vida en la participación en un éxtasis. Este contraste ha venido a ser ejemplar en las figuras de los «*maudits*», y ha encontrado su confirmación más dramática en la suerte de Ezra Pound, encerrado por las autoridades militares americanas en una jaula de hierro construida para él en el patio de la cárcel pisana, expuesta de día al sol del estío italiano y de noche a la luz de los reflectores. A la suerte de Pound, recluido en una jaula para animales, que fue empero construida expresamente para él, corresponde trágicamente otro pasaje platónico de *Der Tod in Venedig*: «Pero forma y espontaneidad, Fedro mío, conducen al deseo delirante, fácilmente llevan el ánimo noble a horribles culpas sentimentales, que a él mismo, en su armonioso rigor, parecerán infames; llevan, en suma, también ellas, al abismo. Allí nos llevan, entiéndeme bien, a nosotros, los poetas: porque a nosotros no nos es dado elevarnos, sólo nos es dado embrutecernos» [31].

La correspondencia no es total. Sería un error, en efecto, pensar que a Pound le pareciese su adhesión al fascismo «una culpa infame». En las palabras de Mann, se encuentra aquel tanto de parodia que enmascara a la confesión bajo apariencias de decadencia.

Para los *Cantos,* la palabra «parodia» se revela inadecuada. Hemos dicho que la parodia nace del amor por un género artístico que no se considera ya posible: en los *Cantos,* los géneros artísticos no considerados ya posibles, sólo siguen sobreviviendo como escombros. De aquellos géneros ha nacido el éxtasis, porque en ellos yacían imágenes míticas que el amor ha despertado y permitido que se utilizaran como vías

31. T. Mann, *La morte a Venezia,* cit., p. 115.

hacia el éxtasis. Es decir que en los *Cantos* se ha cumplido aquel proceso que es extraño a la obra de Thomas Mann —el teorizador de la parodia—: la transformación en escombros de los objetos de amor no considerados ya vitales. Los escombros han sido trastornados por el canto; cumplida su función, no sobreviven al flujo de ellos nacido. De ninguna manera pueden éstos volver ya a vincular la poesía.

Ezra Pound ha intervenido constantemente en la traducción italiana de los *Cantos* a cargo de su hija Mary de Rachewiltz [32]. Escribe la traductora: «Allí donde ha sido posible, por respeto a las fuentes, en vez de retraducir traducciones y citas, he preferido inserir el texto original, sirviéndome también de notas del autor y documentos de archivo». Al frente del texto de los *Cantos,* el lector italiano puede pues encontrar aquellos escombros en su integridad original (y nuevamente la palabra «escombros» nos parece demasiado fuerte: éstos son siempre, sin embargo, los lugares del ser en que la conciencia del poeta se ha exaltado hasta llegar a la mirada clara y aguda). En los *Cantos* se consuma —en el sentido místico del verbo— toda la experiencia transcurrida de nuestra cultura, abriendo camino a ritmos y visiones que quisieran ser un fundamento de futuro. La parodia ha desaparecido. El pasado ha sido usado como realidad útil para conducir al éxtasis; y éxtasis es destrucción y renovación, silencio y visión. Del silencio alcanzado más allá de las remembranzas, ha nacido un canto que lleva consigo los residuos de la memoria. Y el poeta se ha hecho la ilusión de que, después de un trabajo secular, el mito ha sido despojado de las escorias que lo habían envuelto y ha comenzado nuevamente a actuar con la pureza de su fuerza primordial de vida. Quien experimentaba dentro de sí aquel fenómeno engañador se detenía culpablemente a observar las formas anormales de civilización que correspondían a las fases de la metamorfosis. Así nació la adhesión de Pound al fascismo, y así el poeta expió en persona los

32. E. Pound, *I primi trenta Cantos,* trad. italiana de M. de Rachewiltz (Milán, 1962).

peligros —que se convirtieron en culpas— de su aventura extática. Atento Pound a la vicisitud del hombre silencioso ante el mudar de su conmoción —el variar del mar del ser, en que Jung reconoció las oleadas de nacimiento—, siguió irremediablemente el decurso del proceso que conducía al nuevo canto, a la revelación nacida de sus profundidades. Según los emblemas del mito, fue atraído por la imagen femenina de la «madre de los cantos» que contiene en sí a la mujer en que se cumple la destrucción y de la cual nace el éxtasis; en fin, se contrajo sobre lo que dentro de él venía de lejos. Gide escribió en el *Traité du Narcisse*: «Se alza de nuevo entonces, un poco; el rostro se aleja; la superficie del agua, como poco ha, decrece, y la visión reaparece. Pero Narciso se dice que el beso es imposible —no hay que desear una imagen; un gesto para poseerla la desgarra. Está solo. — ¿Qué hacer? Contemplar. Grave y devoto, recobra su calma: permanece —símbolo que engrandece— e, inclinado sobre la apariencia del Mundo, siente vagamente en sí, reabsorbidas, las generaciones humanas que pasan»[33].

Cuando la poesía llega a esto, ¿podemos todavía aceptar irremediablemente la condena del «*praeceptor Germaniae*»? ¿O no estará acaso aquí, en el canto que nace de la reducción de lo que se ama a antiguo escombro, la curación, el punto de armonía entre quien está marcado por el éxtasis y quien no conoce el éxtasis, entre poetas y no-poetas? La diferencia entre dos tipos de hombre consiste, en el fondo, en su diversa actitud frente a la parodia y el mito. Pero cuando el poeta supera la parodia y alcanza la fuerza que yace en el fondo del mito, se convierte en un mantenedor de la vida que está implícita en el germen de muerte del mundo, puesto que el mito es siempre símbolo de muerte y renacimiento. ¿Puede negarse a este poeta, como a una persona peligrosa, la participación, en la comunidad de los hombres? Al «verdugo de sí mismo», según la calificación de Nietzsche, ¿es lícito ne-

33. A. Gide, *Romans* (París, 1958), pp. 10-11 (trad. italiana de R. Arienta, 1949).

garle una participación en la vida que nace de las profundidades de la renuncia, de los sufrimientos de la muerte?

En su libro *Die antike Religion*[34], Károly Kerényi dedicó parte de un capítulo a la «risa de los dioses». En la risa «homérica» de Zeus, vio una forma suprema de parodia, no accesible a los hombres, por ser «signo de plena existencia: risa de formas eternas». Zeus ríe ante la mezquindad de los Titanes y de las contiendas entre los dioses: su risa es de superioridad y de plenitud de vida; es el signo del «poder separado» de que habla Píndaro: «nos divide a todos el poder separado, de suerte que a un lado queda la nada; al otro, cual sede eternamente inmóvil, el cielo de bronce».

El destino de Ezra Pound en la culminación de su vida nos parece comprensible a la luz de lo que escribe Kerényi respecto a la suerte de Aquiles tal como aparece en Homero. Aquiles que, hijo de una diosa, es a la vez partícipe de la esfera divina y de la humana, se aleja de la risa divina de Zeus y «elige con ojo abierto toda la nulidad de la existencia humana, cuando entra en la cadena en las consecuencias de las gestas epimeteicas de Patroclo y Héctor. Pound elige la propia destrucción no para divinizar la nulidad humana, sino para obrar aun a *este* precio la perfección de la propia figura, a la cual pertenece la fidelidad del héroe para con el compañero».

«Obrar la perfección de la propia figura»: este imperativo, que para Nietzsche se resume en la imagen cristiana del *Ecce Homo,* está marcado, para Pound, por el problema de Aquiles. Pound ha abandonado la parodia, y reduce con el sufrimiento la convicción de la propia superioridad al deber de «ser sí mismo». Ha encontrado así lo que él creía ser el germen vital del mito. Pérdida de superioridad; fidelidad, aun a través de la culpa, al propio ser como contemplador destinado al éxtasis: esta misma suerte puede reconocerse en Nietzsche.

Por más que conduzca a la regeneración del canto, este

34. *Cfr.* p. 198, nota.

camino pasa a través de la culpa. Observando su curso, se nota en él una especie de descenso a los Infiernos que precede a la resurrección. Pero si el poeta encuentra en los Infiernos demonios y no dioses, ¿puede verdaderamente el contacto con ellos conducir a una «curación» y a una resurrección?

Los *Cantos* son fruto de un éxtasis y sirven para procurar un éxtasis; este es el único dato que de hecho puede inducirnos a reconocer en los mismos una manifestación de mitología genuina, en consecuencia un vehículo de resurrección y de vida. Pero probablemente no se trata de un elemento de prueba suficientemente válido. Éxtasis es destrucción de sí y contemplación —hasta la identificación— de una realidad que el contemplador considera extrahumana o superhumana. ¿Es tal realidad necesariamente el mito genuino? Nosotros no lo creemos. Si el estado de éxtasis acompaña al de culpa en los hombres —como en el caso de Pound— es presumible que la realidad contemplada sea solamente la barrera interpuesta, en la psique del poeta, entre su mirada y el mito: es decir, pues, el demonio.

Demonio es lo que nace del enturbiarse la mirada puesta sobre el mito; el mito observado a través de la lente deformante del demonismo deja de ser el mito genuino: el mito que corresponde a la sanidad moral del hombre, que le confiere valor de conocimiento.

El éxtasis de un poeta puede ser involuntario —y entonces limita con lo patológico— o deliberado, y entonces supone una alternativa. Si, en este último caso, la realidad elegida para la contemplación no es la auténtica del mito genuino, sino la presunta del mito deformado por el demonismo, el poeta incurre, según palabras de Thomas Mann, en «horribles culpas». La renuncia a la parodia por parte de Ezra Pound puso al poeta ante aquella alternativa. Su adhesión al fascismo muestra cómo eligió.

¿Cómo se puede valorar el canto nacido de semejante elección? Nosotros no creemos que sea lícito un doble y divergente juicio, estético por una parte, moral por otra. Lo que debería procurarse evitar en el plano estético es el engaño

que nace de nuestra costumbre casi cotidiana del contacto con mitos deformados, ya no genuinos, alterados por el demonismo. Tal engaño debe ser superado, puesto que la alternativa es posible: el mito genuino está siempre presente en el fondo de nosotros, y la vía para acercarnos al mismo coincide con la de un renovado humanismo que, como el mito en su origen, excluya ciega devoción a lo demoníaco y a la muerte.

LA EXPERIENCIA RELIGIOSA DE APULEYO EN LAS *METAMORFOSIS*

I

Recuerda San Agustín que los gentiles contraponían los milagros obrados por el mago Apuleyo y por Apolonio de Tiana a los de Cristo. «Milagro» significaba entonces, como siempre, la manifestación de una fuerza (superior al simple mudar de las más frecuentes relaciones de causa y efecto), y nos parece justo que la figura de Apuleyo sobreviviese aureolada por los milagros, ya que el «*philosophus platonicus*» había puesto como norma de su actividad espiritual la disposición a constatar y a admirar manifestaciones de fuerzas. No osamos decir «de fuerzas divinas», puesto que la palabra «divino» puede ser demasiado genérica y, por consiguiente, podría inducir a interpretaciones arbitrarias. En las *Metamorfosis,* aparecen figuras de divinidades con nombres y atributos de antigua tradición; empero, no sólo aquellas divinidades son símbolos de las fuerzas interferentes en las vicisitudes humanas, ni representan los centros de los que emanan las energías misteriosas.

A estas consideraciones podrían oponerse las teorías de quien reconoce en Apuleyo a un devoto de Isis, y en la diosa egipcia el fulcro religioso de la aventura espiritual de la novela de aquél. Veremos más adelante que la devoción isíaca de Apuleyo es menos cierta y unívoca de cuanto puedan creer algunos estudiosos. Por otra parte, no nos proponemos discutir inmediatamente si Apuleyo llamaba «Isis» a su imagen de lo divino y si aceptaba de algún modo el culto de la diosa egipcia. No podríamos afrontar a fondo tal discusión sin haber intentado aclarar qué podían significar para Apuleyo lo divino

y lo humano, lo milagroso y lo consuetudinario —en cuanto a contraposiciones—, y hasta qué punto podía valer para él la ecuación *divino-milagroso / humano-consuetudinario.*

Milagros son las grandes epifanías de los dioses helénicos: las risa de Zeus en Homero o la aparición de Apolo en el frontón del templo de Olimpia. La experiencia religiosa de la Grecia arcaica y clásica está signada por milagros continuamente renovados, cuyo cumplirse manifiesta la interferencia del tiempo eternamente presente del mito con el tiempo histórico. Milagro es el nacimiento de Afrodita de las aguas fecundadas por el miembro viril de Urano: la luz de aquel milagro ilumina, de reflejo, la pintura de Botticelli que muestra la llegada de Afrodita a Chipre, como también la página del libro XI de las *Metamorfosis* en que Isis, nueva Afrodita, surge socorredora del mar ante el asno-Lucio.

Según el transcurrir del tiempo histórico, Apuleyo se halla mucho más próximo que Botticelli a las epifanías afrodíticas de la clasicidad. No obstante, la evidencia muestra que la mitología del himno homérico a Afrodita sobrevive más genuina e intacta en la citada obra del pintor del siglo XV que en la evocación del «*philosophus platonicus*» y mago. En el cuadro de Botticelli, están ausentes el patetismo y la parodia que caracterizan el drama del asno-Lucio: la contemplación de la milagrosa hierofanía excluye toda tonalidad profana, y la visión de la diosa no es conquistada como extremo refugio al final de una aventura dolorosa —aunque no exenta de aspectos grotescos—, sino que nace como revelación divina extraña a la sufrida risa de la parodia.

Esto, por lo demás, no puede sorprender demasiado, puesto que es obvio observar que el tiempo del mito no corre paralelo al de la historia, más bien no corre en absoluto: está inmóvil y permanece perennemente accesible al lado del transcurso de la historia. Es, sin embargo, necesario deducir de ello que quien tuvo la suerte de encontrar los códices de las *Metamorfosis* hizo un ambiguo don al humanismo y al renacimiento. En virtud de aquel descubrimiento, en efecto, el mago Apuleyo de que habla San Agustín se convirtió para los hu-

manistas en maestro del arte de narrar y en experto conocedor del patrimonio mítico, que era para ellos como un lenguaje transmitido desde la antigüedad como el griego y el latín de los clásicos. Pero los milagros del mago perdieron así su valor de manifestaciones de una fuerza no definible de otro modo; la figura del mago cedió el lugar a la del docto y del artista: el depositario de fuerzas desconocidas fue sustituido por el *verdadero* Apuleyo en su aparente dimensión histórica —y la historia se tomó un desquite provisional sobre las imágenes eternamente presentes y misteriosas del mito.

No obstante las reservas que hemos hecho, la epifanía de Isis, que en el libro XI de las *Metamorfosis* surge del mar para ayudar al asno-Lucio es un verdadero milagro. Por más que Apuleyo hubiese tenido que afrontar la crisis de una alterada relación con el mito —que está documentada por el uso de la parodia en la elaboración de antiguas imágenes iniciáticas— llegó a contemplar una milagrosa hierofanía y a evocarla en términos de arte. Pero milagro es también la transformación de Lucio en asno (y después de asno en hombre); milagrosa es la aventura de Sócrates con las brujas; milagrosa es la historia de Amor y Psiquis. La percepción de estos milagros está aún más marcada por los sufrimientos de la duda y por el estímulo de la parodia que la de la hierofanía de Isis; sin embargo, se trata siempre de la contemplación de una manifestación de fuerzas que ni la duda ni la parodia consiguen volver profanas.

En el cuadro de la novela, las vicisitudes de Sócrates y de Psiquis son milagros narrados (desde el punto de vista del lector de las *Metamorfosis*: milagros narrados dentro de otra narración, la autobiográfica de Lucio). ¿Limita el diafragma de la narración la veracidad de aquellos milagros? ¿Hasta qué punto el narrar es un apropiado conducto de milagros de narrador a oyente o lector? La técnica de la «novela en la novela» presenta así un problema de fundamental importancia para el conocimiento de la experiencia religiosa de Apuleyo como narrador, además de «*philosophus*».

Toda la estructura de las *Metamorfosis* puede indudable-

mente entenderse como esquema de una vicisitud iniciática. Lucio penetra en Tesalia, un lugar, pues, sujeto a fuerzas oscuras; allí se une sexualmente con una mujer que después, «por error», lo transforma en asno —por lo tanto, en una forma inferior y emblemática del pecado—. Tras una larga serie de pruebas que son a un tiempo terribles y maravillosas, Lucio alcanza el renacimiento y la salvación.

Dentro de esta aventura iniciática se narran empero *«acciones-preludio»*, anticipaciones de las vicisitudes en las que confluyen los frutos de la presunta autobiografía mística; y tales acciones-preludio son justamente los milagros narrados «de segunda mano»: la historia de Sócrates, la de Amor y Psiquis.

En el libro I de las *Metamorfosis,* Aristomenes (el narrador de la «historia de Sócrates») encuentra a Sócrates en Tesalia —el dominio de las fuerzas oscuras—; y Sócrates se le aparece vestido de mendigo, sucio y andrajoso como Odiseo cuando regresa a su casa de Itaca o como Menelao cuando se presenta en Egipto —en la *Helena* de Eurípides— para reconquistar allí a su esposa. Estas características indican en Sócrates al neófito de la iniciación; su suciedad es una tardía supervivencia de la suciedad ritual de los iniciados. Sócrates ha encontrado en Tesalia una maga y ha sido reducido por ella a tal condición. Las investigaciones de Ja. Propp sobre los orígenes de la figura de la maga y sobre la suciedad ritual bastan para aclarar la naturaleza iniciática de la vicisitud. Pero Apuleyo añade a ello, en su novela, un elemento nuevo e importante: Aristomenes sale, de la aventura con Sócrates, sucio de orines como si acabara de salir del útero de su madre: las dos magas que persiguen a Sócrates lo han reducido en ese estado. Ello, por un lado, confirma el original aspecto materno de la maga; por el otro, revela las consecuencias de renacimiento típicas de la iniciación.

La historia de Sócrates narrada por Aristomenes introduce toda la vicisitud de Lucio, como si fuera su preludio ritual. La historia de Amor y Psiquis acompaña la vicisitud de Lucio como su equivalente mítico.

Psiquis es ella misma una κόρη, y esto armoniza, en el

ámbito de las *Metamorfosis,* con la identificación de Koré en Isis. Psiquis muchacha es esposa de un dios oscuro, el cual no se revela a ella con su verdadero rostro; los orígenes míticos extragriegos de esta vicisitud no excluyen una interpretación de la misma basándose en las supervivencias de la κόρη original. El motivo de la prohibición de conocer al esposo, al cual alude ya en la tradición griega el mito de la muerte de Semelé, induce a sospechar, por otra parte, que Apuleyo, en la historia de Amor y Psiquis, evocara, a través del motivo de la prohibición de ver al esposo, una doctrina iniciática de antigua tradición. Al mito de las Nupcias de Zeus y Semelé, de las que nacerá Dioniso, se añade, sobre todo en la esfera órfica, una versión del nacimiento de Dioniso en que Zeus es el Zeus καταχθόνιος (es decir, una figura del dios de los Infiernos) y Semelé es sustituida por Perséfone-Koré. Semelé, por lo demás, era el nombre de una diosa «subterránea» tracio-frigia, y una tradición recuerda que Zeus se unió a la *diosa* Semelé en el monte Sipilo (*scholium in Iliad.,* 24, 615). La figura de la antigua κόρη aparece, pues, bajo algunos aspectos significativos, análoga a la de Semelé, y las relaciones entre Semelé y Zeus parecen análogas a las habidas entre la κόρη y su esposo infernal. La prohibición de ver al esposo, que marca dramáticamente la historia de Semelé, alcanza así también la esfera de κόρη, y, al mismo tiempo que confirma la naturaleza de κόρη latente en Psiquis, induce a sospechar una precisa supervivencia iniciática en la prohibición impuesta a Psiquis.

De neta inspiración eleusina son, asimismo, las conclusiones que Apuleyo saca de la culpa de Psiquis. En cuanto «alma culpable», Psiquis es sometida a múltiples y temibles pruebas; consigue superarlas, y obtiene por lo tanto la salvación. Las pruebas de Psiquis culpable, la permanencia de Semelé en los infiernos tras haber visto a su esposo con su verdadero rostro, y la adquisición de apariencias asnales por parte de Lucio culpable de «*curiositas*», revelan así una intrínseca analogía. La naturaleza misma de las pruebas sufridas por Psiquis y el aspecto de Venus airada confirman la interpretación de la his-

toria de Amor y Psiquis en clave eleusina. Ya en el *De magia,* Apuleyo había afirmado: «*Sacrorum pleraque initia in Graecia participavi*», y aludió probablemente a la antigua y sagrada tradición eleusina allí donde en la prosapia de Lucio nombró «*Hymettos Attica*».

Huyendo de Venus airada y vagando en busca de su esposo, Psiquis va a parar ante un templo de Ceres, se muestra devota ordenando los utensilios agrícolas sagrados que se hallan en el umbral, y ruega a Ceres, que se le ha aparecido, que le dé ayuda y refugio. Ceres se niega a ello, como —poco después— se negará Juno en análogas circunstancias. Pero la negativa de las dos diosas puede estar justificada. No pudiendo refugiarse ni cerca de Ceres ni cerca de Juno, Psiquis caerá en poder de Venus quien la hará pasar por penosas pruebas iniciáticas, a consecuencia de las cuales Psiquis conseguirá la salvación y la apoteosis. Se puede pensar que Ceres y Juno se abstienen de modificar el curso de la vicisitud iniciática a que debe someterse Psiquis para lograr la salvación. El neófito no puede esperar que le llegue la salvación sólo rogando a los dioses y cumpliendo algunas prácticas de culto (como la de Psiquis al ordenar los enseres agrícolas). El neófito debe vivir dramáticamente la entera vicisitud de la iniciación, debe someterse a pruebas dolorosas, y finalmente obtendrá la salvación.

De tipo claramente eleusino es, asimismo, una de las pruebas a que Psiquis es sometida por Venus: «*iam ergo ipsam frugem tuam periclitabor. Discernere seminum istorum passivam congeriem singulisque granis rite dispositis atque seiugatis ante istam vesperam opus expeditum approbato mihi*». La ayudante singular de Psiquis en esta circunstancia, «*formicula illa parvula atque ruricula*», podría parecer profana, pero no más de cuanto lo es el «*culex*» del *Appendix Vergiliana.* No profana, pues, sino sólo envuelta por un velo de ambigua literatura, análogo al que cubre el místico poemita dedicado a un «*venerande... sancte puer*», en que recurre una anticipación de la κατάβασις de Eneas en el libro V de la *Eneida.*

Eleusina, y a la vez isíaca, es Venus airada en la historia

de Psiquis. Venus es Venus Urania, madre de Eros, la diosa que los sacerdotes de la diosa Siria invocan como «*Venus domina*» y que el asno-Lucio identifica en Isis como «*caelestis Venus, quae primis rerum exordiis sexuum diversitatem generato Amore sociasti et aeterna subole humano genere propagato nunc circumfluo Paphi sacrario coleris*». Ella es también la diosa airada (*cfr.* el ruego de Psiquis a Ceres: «*inter istam spicarum congeriem patere vel paucolos dies delitescam, quoad deae tantae saeviens ira spatio temporis mitigetur, etc.*»), de una ira que refleja la de Deméter; y Βριμώ es apelativo de una diosa lunar y ctoniana según el pap. Louvre 2391 (PGM I), diosa llamada sea con el nombre de Κυθήρη que recuerda a Afrodita-Venus, sea con el de Νεβουτοσουαληθ que recuerda a Isis en el sentido de diosa φαεσφόρος (*cfr.* el pápiro demótico de Londres, y Leida, PGM II, p. 132, l. 3 y 23), así como 'Ερινύς, otro nombre de «airada», es propio de Selene y nos remite a Isis lunar.

Las dos «narraciones en la narración» ahora citadas preludian y flanquean la vicisitud autobiográfica de Lucio. Análogamente, la representación mitológica al final del libro X de las *Metamorfosis* anticipa la auténtica aparición de una diosa, Isis, en el libro XI. De modo no totalmente explícito, estos fragmentos tienen función análoga a las revelaciones de lo que acaecerá, las cuales iluminan más de una vez a Lucio en el curso del libro XI. La técnica narrativa a base de anticipaciones y repeticiones escande la estructura de la novela, justificando también el rítmico recurso de los principales motivos recurrentes de la narración de Apuleyo.

Considerando esta constatación es posible entender el valor atribuido por Apuleyo al arte de narrar como apropiado vehículo de milagros. La acción-preludio equivale, en efecto, al paradigma ritual destinado a preceder y a permitir el acceso a lo divino, anunciando su epifanía. En el contexto de la novela, el aludido recurso tiene el valor de la enunciación del ἱερός λόγος que precede a la verdadera revelación —la experiencia (auto-

biografía) después de la enseñanza (narración en la narración)—. Las vicisitudes de las narraciones *arcaicas* (no tanto en sentido cronológico, cuanto en el sentido de un retardarse en el pasado) tienen origen en el patrimonio de imágenes reveladas a los neófitos durante la iniciación, y son por lo tanto necesariamente historias que fueron contadas al narrador. Éste las sustrae a su ámbito sagrado por el mismo hecho de narrarlas públicamente —como sucede en las *Metamorfosis*—; y en el contraste implícito en ellas entre el ser revelaciones iniciáticas y el ser narradas a todo el mundo, reside la componente «divertida» que precisamente jamás falta en ellas. Károly Kerényi ha afirmado que un elemento divertido está presente en toda mitología; pero eso significa, ante todo, que cada mitología sufre una alteración «narrativa», pública, que contrasta con su naturaleza original de revelación secreta.

Cuando, empero, el narrador hace uso de la cualidad divertida de las vicisitudes míticas en una narración que se hace deliberadamente conducto de milagros, el valor religioso de las antiguas historias puede ser recuperado en clave de parodia. Tal nos parece la situación de las *Metamorfosis*. Apuleyo es un gran parodista y a la vez un espíritu religioso. Parodia y religión no son antitéticas, visto que la parodia es odio y amor, crítica y aun inevitable abandono; y la religión no es solamente fe formalmente indiscutida, sino también *milagrosa* imposición de fuerzas sobre quien quisiera rehuirla.

Una novela que propone en clave de parodia imágenes religiosas que también se convierten en conductos de milagro (es el caso de las *Metamorfosis*) manifiesta el nacimiento de una nueva mitología genuina, puesto que la parodia —aun con actitud crítica— se repliega sobre las fuentes del mito al punto de sorber su linfa. Parodia es crisis en el significado antiguo de la palabra: es, pues, el instante que precede y anuncia la revelación, o, mejor, la *nueva* revelación. Pero hablar de nueva revelación significa usar un lenguaje de iniciación y aludir a dos niveles de conocimiento: el uno, inferior, de revelación primaria y escasamente conseguida (la narración en la narración, la enseñanza); el otro, superior, de revelación conseguida

a través de los sufrimientos y las angustias que podríamos llamar curiosidad, escepticismo, poca fe (la autobiografía, la experiencia). Una obra como las *Metamorfosis* atestigua que precisamente los hombres de poca fe pueden ser los más próximos a la verdadera revelación, puesto que sobre ellos presiona con más violencia el milagro.

¿Era Apuleyo un hombre «de poca fe»? Se decía iniciado en muchos cultos «*studio veri et officio erga deos*». «*Studio veri*» es expresión de filósofo; y «*officio erga deos*» no es ciertamente explicación de hombre de fe, para el cual la actitud para con los dioses no es siquiera «*officium*», sino abandono. Apuleyo, en cambio, ignora el abandono y conoce el milagro. Lo divino le es revelado no como silencio humano, sino como milagrosa hierofanía; no como éxtasis, sino como aparición que estimula vivamente los sentidos humanos.

Los milagros realizados por el mago son reflejo parcial de los más grandes milagros implícitos en la aparición de un dios, y la novela de Apuleyo conserva las huellas de epifanías que pesaron sobre la vida del narrador con su secuela de dudas, iluminaciones, sufrimientos y serenidades. El vínculo entre Apuleyo y la clasicidad consiste en las epifanías que él anduvo buscando «*studium veri et officio erga deos*», y de las cuales depende su actividad de mago: sea la efectiva de estudioso de magia, sea la amplificada por la tradición antigua.

La relación del humanismo renacentista con la antigüedad clásica está signada por una paradoja que nace de la simultaneidad del doble acceso al pasado propio del renacimiento: por la vía de la filología y de la historia y por la vía de las renovadas epifanías míticas. Sería hacer injusticia a los grandes humanistas negar que éstos fueron conscientes de la primariedad de las evocaciones míticas en comparación con la adquisición de conocimientos históricos. Antes debe reconocerse que tales humanistas ejercieron un singular criterio de elección en su adhesión espiritual a los documentos del pasado: ciertamente, no por casualidad Marcilio Ficino quiso ante todo pre-

parar la versión de los Himnos homéricos y órficos, seguido por Poliziano, quien parafraseó en las *Stanze*[1] el Himno homérico a Afrodita. La primera traducción italiana de las *Metamorfosis* es la de Boiardo (1517), y hay que llegar a la traducción de Firenzuola (1548) para encontrar —ya lejos del genuino espíritu mitológico de la academia florentina— una viva participación del traductor en la obra de Apuleyo. Decir que Firenzuola y los tratadistas del siglo XVI «cristalizaron» las soluciones del neoplatonismo florentino, significa reconocer su alejamiento de la auténtica fuente de la mitología; y, por lo que respecta a Apuleyo, eso quiere decir que el mago se había ya convertido en un personaje histórico, en un pensador y un artista con problemas semejantes a los de sus intérpretes tardíos.

Dejaban así de existir los milagros de Apuleyo. El milagro obrado por el mago —que reflejaba, si bien en forma alterada, las antiguas manifestaciones de lo divino— quedaba sustituido por lo que superficialmente fue definido como el «milagro del estilo». En el ámbito de este fácil juego de palabras, milagro ya no significa nada: interviene la metáfora amplificadora que es incomprensión y profanación.

Los estudiosos que han considerado la influencia de Apuleyo sobre la cultura humanista del renacimiento se han detenido exclusivamente sobre las indudables consecuencias estilísticas de la lectura de las *Metamorfosis*. Queda sin embargo por examinar la acción ejercida sobre el humanismo por la experiencia religiosa de Apuleyo, esto es, por aquella realidad de la vicisitud espiritual apuleyana a que la investigación histórica redujo la actividad mágica del «*philosophus platonicus*». En cierto sentido, los doctos de principios del medioevo estaban más cerca de la verdad cuando recordaban al mago Apuleyo y sus milagros, que los eruditos que empezaron a entrever la personalidad histórica de Apuleyo estudioso de fuerzas misteriosas «*studium veri et officio erga deos*». Esto provenía de la incapacidad de alcanzar por la vía de la historia las realida-

1. Las Estancias. (N. del T.)

des de aquellas fuerzas misteriosas que indudablemente Apuleyo conoció entre muchos escrúpulos e incertidumbres. En la imposibilidad de llegar a aquellas fuerzas, es más exacto hablar de un Apuleyo mago que de un Apuleyo sapiente. La realidad de las supervivencias de lo divino en el helenismo y en la tardía antigüedad es misteriosa —aún hoy para nosotros— hasta el punto de hacernos desear que se consiga considerar nuevamente a Apuleyo como el mago que obraba milagros. Ciertamente, aquella imagen de mago, con ser históricamente inexacta, está más cerca de la verdad de cuanto pueda estarlo la imagen de un gran estilista, erudito conocedor de la ciencia de las religiones. Esta última imagen, en efecto, queda alejada del comercio devoto o faustiano con las fuerzas que se manifestaban en los milagros, y por lo tanto queda también lejos de la verdadera experiencia religiosa de Apuleyo, aún parcialmente partícipe de los milagros coincidentes con las epifanías de los antiguos dioses.

Para nosotros, a quienes aquellos dioses se manifestan raramente, es fácil poner el acento sobre el escepticismo de Apuleyo. Procediendo así, empero, permitimos a la historia un desquite ulterior y nos alejamos de la paradoja por la cual el mito se hace accesible precisamente a quien se propone negarlo. No se intenta negar una realidad si no se la sabe, en la medida que sea, real.

II

Los estudiosos que afrontaron los problemas religiosos y literarios presentados por las *Metamorfosis* estuvieron generalmente acordes en considerar el libro XI de la novela como una sincera apología del culto de Isis. Algunos de ellos, empero, consideraron que el libro XI constituía una parte de por sí, y que era posible que Apuleyo no se hubiese propuesto

desde el principio fundar de modo unitario la estructura de las *Metamorfosis* en el elemento autobiográfico-aretológico. La apología de Isis representaría por consiguiente sólo de un modo formal la conclusión de la novela, inspirada, por lo que respecta a los primeros diez libros, sobre todo por el placer de narrar, por «*la armonía de las evocaciones fantásticas*». Es evidente que el problema de la unidad de inspiración de las *Metamorfosis* sólo puede resolverse si se llega a aclarar ante todo el significado del libro XI. No es posible hablar de una voluntad apologética de Apuleyo preordenadora de las vicisitudes de la novela si no se conoce a fondo la religiosidad de que parece testimonio el libro XI. Y nosotros creemos que precisamente la devoción isíaca de Apuleyo, aun habiendo llegado a ser un lugar común, puede presentar todavía al estudioso algunos aspectos oscuros.

Antes de iniciarse el libro XI de las *Metamorfosis* —concretamente al final del libro X—, asistimos al espectáculo teatral mitológico del juicio de Paris, representado antes del castigo de la mujer condenada a las fieras y al coito público con el asno-Lucio. Apuleyo describe minuciosamente el espectáculo en un fragmento lleno de erudición mitológica e iluminado por una luz serena y jocosa que contrasta con los temores del asno-Lucio, para el cual parece prepararse otra temible prueba. Esa evocación mítica, en que las tres grandes diosas, Venus, Juno y Minerva, son representadas por mujeres, parece constituir el preludio de una aparición genuinamente divina: dentro de poco, Isis en persona surgirá del mar.

Es de noche. Bajo un súbito terror («*experrectus pavore subito*»), el asno-Lucio, que había huido de sus guardianes y se había dormido después a la orilla del mar, se despierta y ve ante sí la luna llena que nace de las olas. Frente a todas las evocaciones cargadas de atributos, es ésta la verdadera primera aparición de la diosa en la plenitud de su símbolo: «*video praemicantis lunae candore nimio completum orben commodum marinis emergentem fluctibus*».

Dentro de poco, Isis misma en figura humana surgirá de las aguas, nueva anadiomena; pero esta anticipación simbólica

de la epifanía posee ya de por sí una rara plenitud y autenticidad mítica: es un anuncio válido como revelación de la más profunda naturaleza de la diosa y de su grandeza cósmica. El súbito terror de Lucio es signo del acercamiento de lo divino: Apuleyo dice precisamente «*pavore subito*», y «*pavor*» es el terror religioso, tanto que se identifica con el nombre de una divinidad (*cfr.* Livio, I, 27, 7). La luna llena brilla *ante los ojos* («*praemicans*») de Lucio: brilla «para él» con un esplendor («*candor*») que es prerrogativa de las cosas divinas (*cfr.* la égloga V de las *Bucólicas,* versos 56-57: «"*Candidus*" *insuetum miratur limen Olympi, / sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis*»).

Lucio advierte en la noche el estremecimiento propicio a la inminente presencia de la diosa: «*nanctusque opacae noctis silentiosa secreta... fato scilicet iam meis tot tantisque cladibus satiato et spem salutis, licet tardam, subministrante augustum specimen deae praesentis statui deprecari*». Y «*specimen*» es *indicio,* pero también emblema resplandeciente. La presencia de lo divino que está por manifestarse se percibe en toda su oscura y misteriosa plenitud: a «*pavore subito*» corresponde «*silentiosa secreta*».

Tras haberse purificado siete veces en las aguas marinas, Lucio invoca a la diosa, y la invoca como cuadriforme: Ceres de Eleusis, Venus, Diana, Proserpina (cuatro κόραι). Lucio pide a la diosa que ponga fin a sus metamorfosis, o bien que le conceda la muerte si no le es lícito vivir: «*ac si quod offensum numen inexorabili me saevitia premit, mori saltem liceat, si son licet vivere*».

Después, el asno-Lucio vuelve a dormirse; y, durante su sueño, Isis surge del mar. Lo hace en figura de mujer; sobre la cabeza, lleva el emblema del disco lunar, rodeado de serpientes y de espigas. Dice Apuleyo que aquel disco era «*plana rotunditas in modum speculi vel immo argumentum lunae candidum lumen emicabat*».

Isis está envuelta en un manto negrísimo («*palla nigerrima*») que recubre su cambiante túnica: es el μέλαν 'Ισιακόν, cuyos usos mágicos testimonian algunos papiros. El manto

forma el nudo isíaco, y sobre él brillan las estrellas y la luna; hay a su alrededor flores y frutos.

La diosa sostiene el sistro y el *cymbium* áureo en forma de nave. Calzan sus pies sandalias de palma, «planta de la victoria» («*soleae palmae victricis foliis intextae*»).

Isis habla a Lucio, y antes de indicarle el medio para recobrar aspecto humano, se presenta con todos sus atributos, o, mejor, con todos sus nombres. Lucio la ha invocado como cuadriforme, mostrando hallarse ya en los umbrales de la revelación iniciática: su piedad, simbolizada por su saber en cosas divinas, es premiada por una más profunda revelación.

Isis es, ante todo, «*rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis*»: apelativos que recuerdan directamente los de la Venus Urania de Lucrecio. Se une empero a éstos la mención de un elemento infernal: «*regina manium*» confirmado por la enunciación de los reinos sobre los que la diosa ejerce su soberanía cósmica: «*quae caeli luminosa culmina, maris salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso*». La Venus de Lucrecio, «*quae mare navigerum, quae terras frugiferentis concelebras*», es extraña a «*inferum desolata silentia*».

En la serie de los apelativos, sigue la afirmación de monoteísmo sincretista: «*cuius numen unicum multiformi specie, ritu vario, nomine multigo totus veneratur orbis*», que precede a la larga enunciación de nombres: «*Pessinuntiam*», «*Cecropeiam Minervam*», «*Phlaphiam Venerem*», «*Dictynnam Dianam*», «*Stygiam Proserpinam*», «*Cererem*», «*Iunonem*», «*Bellonam*», «*Hecatam*», «*Rhamnusiam*», sobre los cuales destaca, supremo, el egipcio: «*vero nomine reginam Isidem*».

En las explícitas palabras de Apuleyo, Isis es una figura divina que con su plenitud representa el denominador común de múltiples imágenes y denominaciones. ¿Es tal figura la de la Isis egipcia? Podemos responder afirmativamente sólo si

nos referimos a prerrogativas de Isis latentes en la imagen egipcia de la diosa, pero no manifiestas antes del helenismo. Desde el momento en que Isis pasó a ser, en la metamorfosis egipcia de su figura, madre de Horus, adquirió las características latentes de una κόρη, infernal, lunar, madre y virgen a la vez, por ser esposa de un dios infernal que está lejos de ella. Sólo el helenismo, empero, conduciendo el culto eleusino, y en general la mitología griega en relación con la tradición egipcia, hizo resaltar el aspecto koreico de Isis y sobre esta base determinó afinidades sincretistas entre Isis y las diosas griegas, como atestiguan los elencos onomásticos de Apuleyo. La naturaleza de la antiquísima κόρη es, en efecto, el denominador común que permite a Isis llamarse también Minerva, Venus, Diana, Proserpina, Ceres, Hécate: nombres de Diosas que reflejan, todas, en varias acepciones, la imagen de la κορη original.

El asno-Lucio ha invocado a Isis como Ceres, Venus, Diana, Proserpina: nombres recurrentes entre los arriba citados. Al revelarse a él, Isis manifiesta también otros: Pesinuncia, Juno, Belona, Ramnusia, que reflejan las asimilaciones que se derivan de la afirmación del aspecto materno de la κορη original, esto es, del aspecto de Démeter.

La diferencia ya señalada entre la Isis de Apuleyo y la Venus Urania de Lucrecio deriva por consiguiente de la naturaleza koreica de Isis, la cual, como κορη, es también diosa infernal, en el centro de experiencias de muerte. Esto explica las palabras del asno-Lucio, que pide a Isis la muerte «*si non licet vivere*», y permite encuadrar la vicisitud de Lucio en el ámbito de las supervivencias de las prácticas mistéricas helénicas.

Isis-Koré: esta identidad permite entender a fondo también los motivos de unión y de violación sexual a que recurre frecuentemente en las *Metamorfosis*. En la mítica vicisitud de Koré, la unión sexual tiene siempre el significado de un rapto que la lleva a los infiernos, y tal símbolo se refleja en la historia de Lucio, que cae en la condición asnal por culpa de la muchacha Fotis —una κορη— con la que se une. Ya en otro

lugar, hemos aclarado cómo la κορη se convirtió en la «mujer maléfica»[2], portadora de desgracias, tras las alteraciones sufridas por su imagen mítica. La bellísima Fotis es una ηdoκ de acentuados elementos afrodíticos (así como en Afrodita —y en la Venus de Apuleyo— sobreviven elementos de la κορη original). Para la κορη original, la unión sexual era el símbolo del paso al Más Allá: es pues natural que las «mujeres maléficas», portadoras de desgracias y de muerte, actúen sobre todo en el ámbito sexual. Derivan de la incomprensión del valor soteriológico de la experiencia infernal de Koré.

Estos antiguos componentes iniciáticos inducen a profundizar la naturaleza de la *curiosidad* de Lucio. En el caso específico de la narración de Aristomenes, Lucio, que exhorta a éste a hablar y que desea saber todo lo posible acerca de aquella singular vicisitud de magia, toma conocimiento, gracias a su curiosidad, de la acción-preludio anticipadora de su vicisitud iniciática personal. Se tiene pues la impresión de que la curiosidad de Lucio es una cualidad positiva, un deseo de conocimiento: el emblema del deseo de acceso a lo divino que sería propio del neófito devoto. Pero tal impresión contrasta con las palabras con que el sacerdote isíaco acompaña la metamorfosis salvadora de Lucio de asno en hombre: palabras que indican en la causa de las tribulaciones de Lucio su culpable deseo de deleite y su *curiosidad*.

La curiosidad de Lucio ¿es en él un lícito deseo de conocimiento o una deprecable curiosidad profana? Las palabras del sacerdote isíaco son claras: Lucio ha obtenido un triste premio por su curiosidad. Sin embargo, para interpretar estas palabras, hemos de tener presente que en la novela las peripecias de Lucio se consideran un hecho negativo, no la inevitable suerte del iniciado. Otro tanto sucede por lo que respecta a las desgracias sufridas por Psiquis y originadas por su acto

2. *Cfr.* nuestro ensayo «Il tentato adulterio mitico in Grecia e in Egitto», en *Aegyptus* (1962), pp. 276-96.

culpable: la infracción de la prohibición de ver a su misterioso esposo. El paralelismo es evidente, y nos permite concluir que, según el significado aparente de la novela, las «pruebas» iniciáticas de Lucio y de Psiquis se consideran consecuencias de la culpa original del neófito. Si el neófito no fuese culpable —de curiosidad profana y de deseo de placeres prohibidos—, no estaría sometido a semejantes penosas experiencias antes de alcanzar la revelación y la salvación.

Esta concepción implica una noción de pecado que es extraña a las más antiguas formas de religiosidad iniciática. En los más antiguos misterios, el neófito sufría una experiencia de muerte antes de llegar al renacimiento, no porque fuese culpable, sino porque la naturaleza del hombre y de las fuerzas extrahumanas permitía llegar a la vida sólo a través de la muerte. En los tiempos de Apuleyo, la doctrina iniciática original había sufrido una metamorfosis fundamental: la experiencia infernal habíase vuelto inevitable consecuencia del pecado. Si se piensa que en su origen la experiencia infernal era consecuencia de la naturaleza del hombre, se puede observar que, en la época de Apuleyo, tal experiencia se había alterado de doble forma: en la doctrina manifiesta de las *Metamorfosis,* se había vuelto consecuencia del pecado voluntario; en la doctrina cristiana, se había vuelto consecuencia del pecado original.

Lucio es, por lo tanto, el pecador que, a causa de sus pecados, sufre penosas vicisitudes antes de alcanzar la salvación. La curiosidad que lo impulsa a conocer la anticipación de su suerte en la historia de Aristomanes no tiene nada de positivo, porque la suerte anunciada por éste no es —según la antigua doctrina mistérica— la inevitable vicisitud del hombre, sino más bien el fruto de culpas deplorables.

Algunos versos de Ovidio (*ex Ponto,* I, 51-58) y de Juvenal (*Sat.* VI, 511 ss.) atestiguan la práctica de la confesión de los pecados en la religión isíaca helenística.

Si Apuleyo fue realmente un devoto de Isis, las *Metamor-*

fosis, en su aspecto biográfico, representan una verdadera confesión de sus pecados. Puede ser útil recordar, a este respecto, que las confesiones en el ámbito isíaco se refieren a menudo al pecado sexual. Juvenal habla precisamente de las matronas romanas que confiesan a Isis el haber transgredido el precepto de abstenerse de la unión carnal en los días prohibidos (*«non abstinet... concubitu, violato... cadurco»*). E indudablemente, si las *Metamorfosis* deben entenderse como una confesión, el pecado de que se acusa Apuleyo, además de la curiosidad, es precisamente de carácter sexual: es el deseo de deleite a que alude el sacerdote isíaco en el libro XI. Los estudiosos han notado que, por descontado, Apuleyo es considerablemente más sobrio que el autor del Ὄνος por lo que respecta a las narraciones sensuales; si quiso verdaderamente escribir una confesión de sus pecados, es natural que no cayera nuevamente en la culpa de que se autoacusaba. La descripción indudablemente «elogiosa» de Fotis está sin embargo en abierto contraste con esta interpretación: Fotis se presenta a Lucio como la anadiomena; su imagen posee una riqueza mítica genuina, y esto induce a suponer que el eventual significado de las *Metamorfosis* como confesión de los pecados es sólo aparente. Pero, por ahora, nos preocupamos solamente de aclarar los significados aparentes de la novela; de seguir, esto es, el hilo conductor de la estructura superficial de la obra. Desde este punto de vista, la interpretación de las *Metamorfosis* como confesión de los pecados nos facilita una explicación de la aparición de la imagen del asno, que no es obra original de Apuleyo, sino que debe de haber sido entendida por éste de modo original y coherente con su pensamiento, o por lo menos con las apariencias de su pensamiento.

Pettazzoni ha notado que los castigos infligidos por Isis a los pecadores suelen ser enfermedades, de las cuales la diosa era, naturalmente, también capaz de curar, si el pecador se redimía ritualmente. También ha subrayado que la confesión de las matronas mencionada por Juvenal tenía un valor preventivo: confesándose, esperaban evitar la *«magna poena»* prevista para su culpa, consistente, verosímilmente en una enfer-

medad. De ello podemos concluir que, siendo la culpa de carácter sexual, probablemente también la enfermedad punitiva sería de tipo sexual.

Basándonos en los estudios de Barb, sabemos que en la magia helenística el asno era considerado como el «castigador» de las enfermedades del útero, es decir que la imagen del asno en acto de unirse sexualmente con una mujer era un amuleto contra aquellas enfermedades. El coito entre el asno y la mujer recurre en las *Metamorfosis*: parece pues posible suponer que la metamorfosis de Lucio en el animal maléfico «castigador» de las enfermedades del útero sea una apropiada consecuencia de sus culpas sexuales. Esta hipótesis es lícita en el ámbito de la religiosidad isíaca, visto que en el asno de la magia helenística aflora la imagen egipcia de Seth entendida en sentido exclusivamente negativo: una imagen, pues, perteneciente al cuadro más antiguo de la religiosidad isíaca.

Por más que las *Metamorfosis* puedan ser consideradas en su estructura aparente como confesión de los pecados cumplida por un devoto de Isis, algunos elementos de la novela inducen a sospechar la existencia de un segundo significado de las vicisitudes en ella narradas. Precisamente contra la confesión de los pecados se dirige la polémica de Apuleyo en el episodio de los sacerdotes de la diosa Siria: aun admitiendo que Apuleyo polemizara contra las modalidades charlatanescas de aquella particular confesión y estuviera movido por el deseo de contraponer al culto de la diosa Siria el «competidor» culto de Isis, queda el hecho de que era un erudito conocedor de religiones, y que, por consiguiente, no podía ignorar las afinidades existentes en su época entre el culto de la diosa Siria y el de Isis. Tales afinidades eran profundas y correspondían a la orientación sincrética de la religiosidad documentada por los elencos onomásticos de Isis en el libro XI. Apuleyo, además, se declaró, desde los tiempos del *De magia* conocedor y adepto de muchos cultos, como si fuera en busca de lo divino yacente en las diferentes doctrinas: él, pues, pue-

de difícilmente ser acusado de parcialidad derivada del particularismo de algunos devotos, paladines fanáticos de su tipo de devoción.

Otro tanto puede decirse de la magia. En el libro XI, Isis salvadora se aparece a Lucio con todos sus atributos de maga —también en el ámbito de la llamada «magia negra»—; sin embargo, en los primeros diez libros de la novela, Apuleyo polemiza abiertamente, a través de la parodia, con las prácticas mágicas. Ni siquiera en este punto se puede sostener la tesis «antiunitaria» que considera al libro XI como parte de por sí de la novela: el estudio del «significado aparente» de las *Metamorfosis* ha aclarado su unidad estructural, especialmente al individuar el mecanismo de las acciones-preludio y de los motivos recurrentes de origen ritual.

Apuleyo se declara devoto de Isis, pero se permite la parodia y la condena de la magia que, sin embargo, es práctica isíaca. Condena la magia, pero presenta como consecuencia de la acción nefasta de las magas un símbolo de renacimiento iniciático —la suciedad de orines—, aludiendo, con palabras claras para quien sepa entender, al significado profundo de aquel símbolo. Parece confesarse del pecado sexual, pero describe a la que le ha permitido el pecado como a una anadiomena, esto es, como a la misma diosa que surgirá del mar para salvarlo. Celebra en tono autobiográfico la virtud salvadora de un ritual iniciático, pero usa un lenguaje abiertamente paródico al narrar el prototipo mítico de la iniciación: la historia de Psiquis. Escribe, en fin, una novela que puede parecer una confesión de los pecados, y entre tanto denuncia como práctica deplorable la confesión de los pecados, practicada por los devotos de la diosa Siria, pero también por los devotos de Isis, entre los cuales él se adscribe.

III

Un salmo maniqueo de Turfán (fragmento T. II. D. 178) manifiesta la angustia ante el reino de las tinieblas:

¿Quién me librará de él y de todo lo que hiere,
y quién me salvará de la infernal angustia?
Y yo lloro sobre mí: «¡Que de ello sea yo librado,
y que librado sea de las criaturas que entre ellas se devoran!
Y los cuerpos de los hombres, los pájaros del espacio,
y los peces de los mares, las bestias y los demonios,
¿quién de ellos me alejará y me librará
de los Infiernos destructores sin salida ni salvación?»

La lectura de los capítulos VI y XXVII de los *Kephalaia* maniqueos ayuda a comprender la suma de los atributos demoníacos (cuerpos de hombres, pájaros, peces, fieras, etc.) que tan dolorosamente desasosiegan a quien habla en el salmo: son prerrogativas, todas ellas, del «príncipe de las tinieblas» (en latín, *princeps tenebrarum;* en siríaco, *melékh hesukhá;* en copto, *arkhon empkeke* o *erro empkeke*), multiforme personificación de aquella «Materia» que para los maniqueos era «movimiento sin orden», según la definición de Alejandro de Licopoli (con referencia a Platón, *Timeo,* 30 A).

Ante esta congerie de imágenes que amenazan a aquel que teme los reinos infernales, queda válida la observación de Henri-Charles Puech: «sean cuales hayan sido al respecto las pretensiones de su fundador, el maniqueísmo jamás ha conseguido mantener esta oposición [entre los dos "principios" Bien y Mal, Dios y Materia] en el plano estrictamente racional ni siquiera recoger y formular sus términos bajo la forma de puros conceptos». Añadiremos, en todo caso, que la voluntad de rigor racional probablemente propia de Manes fue de por sí una involuntaria defensa contra el predominio de aquel «príncipe de las tinieblas» que él percibía como componente necesario del ser.

Manes! Manes was tanned and stuffed,
Thus Ben and la Clara a Milano
by the heels at Milano
That maggots shd/eat the dead bullock
DIGENES, διγενές, *but the twice crucified*
where in history will you find it? [3]

En los versos de Ezra Pound, la gran tragedia de Manes está en el umbral del mundo antiguo como un sello análogo a aquellos de que habla el Apocalipsis. Así, la experiencia religiosa de Apuleyo, igualmente conocedor del latín y del griego, además de haber nacido en tierra africana, nos parece sintomática de un instante de fin más allá del cual el renacimiento no está garantizado por el mecanismo soteriológico de las instituciones mistéricas. También Apuleyo, que se hizo iniciar en muchos cultos «*studio veri et officia erga deos*», se nos presenta en las *Metamorfosis* desasosegado por una serie de perturbadoras y desordenadas imágenes antropomorfas y animalescas, como el autor del citado salmo de Turfán. También si a la espalda de su gran novela está el Ὄνος griego, y por lo tanto una realidad literaria que parecería garantizar la desenvoltura del artista elaborador de tradiciones ya profanas en su estructura «novelesca», no es difícil individuar en la conciencia de Apuleyo el peso de unas imágenes, de unos antiguos precedentes míticos, que traen a la mente los «cuerpos de hombres, pájaros, peces, fieras» que desasosiegan desde el horizonte infernal al devoto maniqueo.

El hecho de que Apuleyo no se encontrara totalmente «libre» ni «desenvuelto» ante aquellas imágenes de *metamorfosis* precisamente, es evidente, dada su voluntad de referir cada una de tales imágenes a las experiencias religiosas y a las prácticas mágicas sobrevivientes en su época. Se puede más

3. «¡Manes! Manes fue embreado y empajado, / Así Ben y la Clara *a Milano* / por los talones en Milán / que los gusanos se comieron el becerro muerto / DIGENES, διγενές, pero el dos veces crucificado / ¿dónde lo encontráis en la historia?»

bien subrayar que la génesis de la novela —en el significado moderno de la palabra— fue caracterizada por un deseo (y por una necesidad) de librarse de tales imágenes, que de algún modo necesitaba exorcizar. La técnica del exorcismo elegida por Apuleyo fue precisamente la de la *novela,* esto es, la de la transposición al plano literario de elementos religiosos y mágicos que no se podían rehuir a través de la simple profanación. La novela literaria no fue sólo profanación, sino sobre todo reflejo y paradigma de un modo de ser que se fundaba en escindir deliberadamente del arte la religión, aunque respetando al arte sus características de experiencia de lo real. Pero, para un espíritu religioso, experiencia de lo real significaba —aun antes de Spinoza— experiencia de lo divino: y no tan sólo de lo divino como lo entendía Spinoza, sino de un divino no necesario, no lógico y sin embargo inevitable. El universo de Apuleyo está dominado por un arbitrio que contrasta abiertamente con la razón y que encuentra correspondencia en el hombre sólo en cuanto el hombre es «ser imaginífico», capaz de figuraciones. La antigua experiencia griega de lo divino, que justamente Kerényi hizo coincidir con la facultad a figurar a los dioses, tiene en la obra de Apuleyo su última confirmación. Las *Metamorfosis,* no son, con todo, pura obra religiosa, sino más bien obra *novelesca*: son el fruto de la experiencia religiosa de un hombre del cual lo divino se ha alejado, y que sin embargo ha querido forzar a lo divino a participar en su creación, como Fausto, gracias al pacto con Mefistófeles, consiguió poseer lo que había abandonado.

¿Cuál fue el Mefistófeles de Apuleyo? No un perro negro como para Fausto, no un asno, no una imagen animalesca de la antigua naturaleza divina, caída a nivel demoníaco.

Es siempre difícil reconocer, antes del cristianismo, la presencia de aquello que los apologistas cristianos llamaron δαίμων y *diabolus.* Tal como las conocemos, las estructuras de las antiguas religiones mediterráneas no permiten identificar en éstas con exactitud la presencia y la acción de un demonio, en el sentido de personificación de las fuerzas del mal. Nuestra referencia inicial al maniqueísmo tendía precisamente a poner

en la atmósfera la epifanía del «príncipe de las tinieblas», el cual comparece *sub specie asinina* en la gran novela donde la antigüedad clásica nos ha dejado el extremo testimonio de su turbación, y de su despreocupación frente al *mysterium iniquitatis.*

La historia de la religión griega está signada por numerosos casos de profanación del secreto que debía rodear a las instituciones mistéricas, y, aun así, la más íntima realidad de aquel secreto permaneció tan misteriosa que ha inducido a los estudiosos modernos a suponer, por diversas razones, que no fue posible una auténtica profanación, al consistir el secreto en una experiencia indecible.

Desde este punto de vista, la producción literaria de Apuleyo presenta características muy singulares y tales que permiten conocer de cerca el drama del esoterista que llegó *más allá* de los paradigmas simbólicos ofrecidos por las instituciones iniciáticas, aun restando motivo a la fascinación —en el genuino significado de encantamiento— de aquellos elementos y de aquellas apariencias. Ya en su oración *De magia,* Apuleyo había intentado distinguir entre magia y magia, como si quisiera disponer de una justificación para las futuras profundizaciones, que serían translimitaciones heterodoxas, de su actividad de esoterista y de «*philosophus platonicus*». Extrema justificación de aquellas profundizaciones, que acababan dejando a un lado las antiguas estructuras formales de las prácticas mágicas, se encuentra en el *De deo Socratis,* allí donde el discurso se aparta de la naturaleza de las oscuras intervenciones de lo divino en la esfera terrena para identificar «demónicos» o «angélicos» intermediarios, los cuales evidentemente ocultan la objetivación de la personalidad del «mago», que ha conseguido actuar en el ámbito de las fuerzas extrahumanas gracias a una experiencia exclusivamente íntima, personal, y por lo tanto no revelable por definición. Entre el *Di magia* y el *De deo Socratis,* se hallan, empero, las *Metamorfosis*: la obra verdaderamente faustiana de la crisis de quien «*studio veri et officio erga deos*» experimentó diversas prácticas iniciáticas y llegó finalmente a enmascarar bajo la evocación míti-

ca y la parodia el lamento del alquimista demasiado sapiente:

Hab nun ach die Philosophey
Medizin und Juristerey,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studiert mit heisser Müh...[4]

A fin de que nuestros discurso no pareciera demasiado arbitrario, hemos aclarado previamente algunas singulares contradicciones que hacen aparentemente incoherente la narración de las *Metamorfosis* y que atestiguan cómo la conciencia religiosa y artística de Apuleyo se encontraba en una postura hermética —en el significado mitológico de la palabra— ante las imágenes evocadas en la novela. Desde este punto de vista, Apuleyo se nos presenta mucho más comprensible si confrontamos sus experiencias con las del último gran creador de la novela picaresca, es decir, Thomas Mann, que con el *Krull* ha demostrado nuevamente cómo la cultura humanista encuentra su único y precario equilibrio con el esoterismo al dejarse dominar por la componente hermética —siempre en el sentido de Hermes—. Thomas Mann usaba en el ámbito de su propia familia el apodo de «mago», y había inventado una consonante especial (una Z deformada, derivada de la inicial de *Zauber* = mago) con que firmaba las cartas dirigidas a sus hijos. Esta parodia del elemento esotérico revelaba, por descontado, una «superioridad» del escritor frente a las fuerzas oscuras, que por un lado coincidía con la sublimación del «*nihil humani a me alienum puto*», y por el otro se relacionaba con la técnica cristiana de conocer las armas del adversario para poder defenderse mejor de él. Pero en el fondo, más allá de estas innegables componentes de la actitud de Thomas Mann frente a las fuerzas extrahumanas, se podía también sospechar la conciencia de poseer una arma capaz de defender al hombre de todo aquello que le fuese extraño: arma que era la forma

4. «Con gran ardor, ay, he estudiado a fondo / filosofía, derecho y medicina / y, ay de mí, desdichadamente también teología...»

del pensamiento y del arte, la facultad —aniquiladora para los demonios— de hacer coincidir la forma con la verdad moral.

Así, con buena razón, Thomas Mann habría podido llamarse, como Apuleyo, «*philosophus platonicus*», puesto que aquella identificación entre la forma y la realidad del bien se cumplía en el remoto reino cuyas ideas platónicas son la apariencia dirigida hacia los hombres.

La maravillosa capacidad formal de Apuleyo, su maestría lingüística, inmejorablemente coloreada por el elemento dramático de la parodia, pueden así ser entendidas en una perspectiva religiosa, y tienen su clave en la particular y misteriosa noción del tiempo que las domina como necesidad superior. Hermetismo significa simultaneidad, eterno presente; en la «galería oscura» del *Fausto* lo de arriba se vuelve lo de abajo y lo de abajo se vuelve lo de arriba. En el lenguaje de Apuleyo, herencia griega y cultura latina, supervivencias iniciáticas y conciencia de su superación, magia «blanca» y magia «negra», son presencias simultáneas, cuya contemporaneidad determina a la parodia. El eterno presente es la esfera de la novela en su integridad, y la parodia elevada a elemento hermético unificador escande sólo aparentemente los tiempos de la narración: sólo aparentemente, porque —como hemos visto— el sucederse de las acciones narradas coincide con el paradigma ritual de la experiencia iniciática. No se trata, pues, de una sucesión histórica, sino de una acumulación —según paradigmas rituales— de las componentes simultáneas de una realidad enteramente presente. La hora de la crisis de la cultura clásica es vivida por Apuleyo como el instante en que pasado y futuro —el uno fenecido, el otro oscuro— existen y han existido siempre sólo como fondos del presente, del único presente real en la historia: la hora en que la esfera del ser cae bajo la percepción del «mago». En ese instante, que dura perennemente, el símbolo se revela como escombros del pasado o del futuro, es entendido como revelador de realidades trascendentes. La culminación de una experiencia esotérica como la de Apuleyo excluye, en efecto, cualquier trascendencia e induce a servirse de la parodia para eliminar ilusiones en este senti-

do. Es nuevamente la dedicatoria del *Fausto*: «Surgid de nuevo, oh, fluctuantes fantasmas, que en mi juventud aparecisteis a mi mirada aún ofuscada...». La unificación del presente nace del conocimiento y la nostalgia —podríamos también decir «melancolía» pensando en la incisión del buril de Durero que es hermético símbolo del durar inmóvil del tiempo—: «Lejano me parece cuanto poseo; lo que desapareció resurge y vuélvese realidad».

ÍNDICE

Impreso en el mes
de marzo de 1972
en los talleres de
GRÁFICAS DIAMANTE,
Zamora, 83, Barcelona.